

سلسلة
الأدب



إهداء 2005
الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة

نظريّة اللّادب المعاصر
وقراءة الشعر

ديفيد بوشندر

عبد المقصود عبد الكريم



برعاية السيدة
وزراء مبارك

المشرف العام	الجهات المشاركة:
د. ناصر الأنصارى	جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
الإشراف الطباعى	وزارة الثقافة
محمود عبد المجيد	وزارة الإعلام
الغلاف والإشراف الفنى	وزارة التربية والتعليم
صبرى عبد الواحد	وزارة التنمية المحلية
ماجدة عبد العليم	وزارة الشباب
	التنفيذ
	الهيئة المصرية العامة للكتاب

تصدير

كتاب «نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر»، واحد من أبرز الأطروحات الأدبية الحداثية التي تتيح للقارئ، استيعاباً وجدانياً واضحاً للطرح الشعري.

في هذا الكتاب تصور جديد في نظرية الأدب، وضعه الباحث الناقد «ديفيد بٌشبندر»، واستعرض فيه بوضوح ورؤية علمية تنوع النظريات الأدبية، من خلال تطبيقاتها على النصوص الشعرية التي وقع عليها اختياره من خلال منهجه العلمي، طبقاً لعدد من المعايير المحددة التي وضعها المؤلف لنفسه.

يضم الكتاب ثمانية فصول رئيسية، تشمل أبرز مقومات النظريات الأدبية وتطبيقاتها التحليلية، منها: الشعر والنظرية، البنيوية، التفكيكية، الشعر والتاريخ، الشعر والنوع، القصيدة في النظرية.

ويأتى هذا الكتاب تلبية لاحتياجات دارسى الأدب، وتأكيداً لأهمية الطرح النقدي المواكب والمكمل للنتاج الشعري المعاصر.

ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية، الشاعر والباحث الدكتور عبدالمقصود عبدالكريم، أحد أبرز شعراء الحلقة السبعينية في مصر، وقد صدرت طبعته الأولى عام ١٩٩٦، وتقدمه مكتبة الأسرة هذا العام في طبعته الثانية.

مكتبة الأسرة

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لكتاب

CONTEMPORARY
LITERARY THEORY AND
THE READING OF POETRY

By : DAVID BUCHBINDER

1991

الفهرس

٧	تصدير
١١	مقدمة
١٣	الشعر والنظرية
٢٥	النقد الجديد
٥٣	البنسوة
٧٥	التفكيك
٩٧	الشكلية الروسية
١٢١	الشعر والتاريخ
١٤٥	الشعر والنوع
١٧١	القصيدة في النظرية
١٧٥	المراجع

تصدير

« نص آخر عن نظرية الأدب ؟ » أسمح لفظ القارئ . « من المؤكد أن الأرض تنوء بما تحمل من كتب في هذا الموضوع » . صحيح بالتأكيد أننا شاهدنا في الملة الأخير أو نحو هذا نموًا غير متواز في تطور مختلف النظريات وفي الانتاج المصاحب لكل أنواع الكتب التي تشرحها وتطبقها وتوسع مداها .

إن لنمو النظريات والمدارس النظرية نتائج عديدة تخص دارس الأدب الانجليزى . احدها هو التتابع المذهل للنظريات والأوضاع النظرية - السياسية فى الجامعات . ويرتبط بها ، فضلا عن هذا ، الكثافة اللغوية فى العديد من هذه النظريات وصعوبتها التى ينتج عنها فى كثير من الأحيان ياس المدارس - القارئ من التفكير فى استيعابها .

إن للانزياح عن المركز الشائع لبؤرة النظرية المدرسية فى النقد الجديد الأنجلو - أمريكى ، الذى ساد المناهج الدراسية لأكثر من نصف قرن ، نتيجة اضافية تخص دارس الأدب . ثمة تحول من التأكيد على النص الشعري - الموضوع المفضل للتحليل فى النقد الجديد - الى التأكيد على النص السردى أو الدرامى أو النص المحدث لفيلم . ولهذا تخلص الناشرون من قوائم كثيرة تشمل نصوصا ألفناها نتيجة لسيادة النقد الجديد : مجموعات المقالات النظرية ، والمقالات التى توضح منهج ، والنقد العملى ، أو « القراءة الدقيقة » .

ويأتى هذا الكتاب تلبية لاحتياجات دارس الأدب التى ندرکها . انه يعرض ، بداية ، الملامح الأساسية لست نظريات أو « مدارس » نظرية ، شائعة . إن الكتاب ، مهما يكن ، لا يحاول أن يقدم كل الأوجه فى كل نظرية ، لأنه ، كما تم تأكيد هذا فى الكتاب ، لا يمكن اعتبار أية نظرية تقدمها هنا وحدة منسجمة تماما . وليس من هدف هذا الكتاب ، كما

أشرت في الفصل الأول ، أن يكون يديلا للعديد من مجموعات المقالات النظرية الرامة ، أو للعديد من الدراسات المتاحة والشائعة عن النظرية المعاصرة . أمل ، بالأحرى ، أن يكون هذا الكتاب مكملا لها .

ويجب ، فضلا عن هذا ، أن يكون مكملا لها بطريقة خاصة . بينما تتناول تلك المجموعات والدراسات النظرية بصورة عامة تماما وربما بصورة مجردة ، وقد تطبق النظرية على نصوص غير الشعر ، فإن هذا الكتاب يوجه سؤالا خاصا عن الكيفية التي تنتج بها نظريات خاصة قراءات معينة للقصائد . وقد خضع اختيار القصائد التي نطبق عليها النظريات لعدة معايير . وتشمل هذه المعايير ، أولا ، الإيجاز ، ليس فقط لأنه يؤدي إلى التمثيل الأوضح والأكثر احكاما للنظرية موضوع البحث ، ولكن أيضا لأن القصائد الأطول تميل للحركة باتجاه السرد ، ان لم يكن فيه حقيقة ، ومن ثم ينشأ تحول في القراءة وفي التوجه النظري . ومع هذا لم نهمل القصائد الأطول : ان امكانية السرد في القصائد الأطول ممثلة هنا بقصيدة Jabberwocky لكارول Carroll وتستخدم كمثال في الفصل الخاص بالنظرية البنيوية ، ويركز الفصل الخاص بالشعر والنوع على قصيدة طويلة لاميلى ديكنسون .

ان المعيار الثاني هو الألفة النسبية للقصائد (و/أو مؤلفيها) : وقد نهتم بالأعمال المعهودة لنبحثها بترو كمالات خاصة مناسبة لايضاح عمل نظرية خاصة . ومن ثم يمكن العثور على القصائد (والشعراء) التي يشتمل عليها هذا الكتاب في المجموعات والمقتطفات الأدبية المعترف بها . ومع هذا فقد لا يعرف القراء من خارج امسترايا قصيدة « الثعبان البني » لدمجلاس ستيوارت ، التي نناقشها في الفصل الخاص بالشكلية الروسية ، مع أنها ، أيضا ، توجد في مقتطفات أدبية معترف بها ، في كتاب بنجوين عن الشعر الامستراي .

المعيار الثالث هو تفضيل الأشكال الشعرية المألوفة والمعروفة على الأشكال الشاذة أو التجريبية . وهذا يفسر ظهور السونيتات المتكرر كأمثلة للقصائد (في الفصول : الثاني ، والرابع ، والسادس) ، مما أتاح أيضا بعض الاستقرار في الكتاب ، وهكذا قمنا بتعليقات متنوعة على السونيت كشكل شعري خاص من أوضاع نظرية عديفة .

واذا بدا أن فصل « الشكلية الروسية » يؤكد على الخلفية التاريخية أكثر مما يبحث في الفصول الأخرى إلى حد ما ، فإن هذا يرجع إلى أن تاريخ الشكلية الروسية ونظريتها ما زالا مجهولين نسبيا ، بالرغم من أن عددا من الدراسات الحديثة عن نظرية الأدب المعاصر تتضمن اشارات للنظرية الشكلية . ومع أن بعض كتابات الشكليين قد ترجمت إلى

الانجليزية خلال العقد الأخير أو نحو هذا ، الا ان غير المترجم يبقى أكثر
بكثير . ولأنني لست على معرفة بالروسية واللغات السلافية الأخرى ،
فقد اعتمدت على أعمال دارسين من أمثال فيكتور إيرلن لتقديم صورة أكثر
اكتمالا عن الشكلية الروسية مما قد تقدمه مجموعة الترجمات الشائعة .

وقد ساهمت صديقتي وزميلتي باربارا هـ . ملتش بفصل « الشعر
والنوع » ولا يقدر بشئ تشجيعها ونصحها لي في انجاز هذا العمل .
ان اطلاعها على نظرية النوع الشائعة يفوق اطلاعي بمراحل ، مما جعلها
المؤلف الأفضل لهذا الفصل .

مقدمة

« أنام من جنوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراحها ويختصم »

المتنبى

« انه نص شعري ، انه صعب » ، ربما هذا ما يهمس به معظم القراء أمام القصيدة . ويرى بشينغر أن فرضية الصعوبة تنشأ عن افتراضين : الافتراض الأول ، أن لغة الشعر صعبة في ذاتها ، والافتراض الثاني هو وجود رسالة خفية في هذه اللغة الصعبة . ولا مبرر لانكار الفرضيتين ، الا أنه يمكن اضافة افتراض آخر : يمكن فهم القصيدة بيقين نسبي ، هل الأقل ، بالذات والخبرة والالام بنظريات الأدب التي تسعى الى فهم القصيدة .

اننا نقرا ، بالضرورة ، انطلاقا من نظريا ما ، سواء أكننا على علم بهذا أم لم نكن . وهذا كتاب آخر عن نظرية الأدب .

ربما تنوء الرفوف بما تحمل من كتب في هذا الموضوع . لقد شهدت العقود الأخيرة نموا هائلا في هذا المجال : نظريات واتجاهات وكتب تشرح وتفسر وتحاول التطبيق . وصاحب هذا النمو الهائل تعقيد وغموض في كثير من الأحيان ، وازداد الأمر التباسا عبر الترجمة .

لقد عانينا كثيرا من تعلم كثير من الكتاب والمترجمين وهم يتعاملون مع تلك النظريات حتى نأت المكتبة العربية بما تحمل من تهتمات عن نظرية الأدب سواء تحت بند التأليف أو الترجمة ، وقه أنت هذه الترجمات في كثير من الأحيان الى نقوش في المفاهيم وصعوبة في الفهم مما جعلنا - قراء ودارسين - نشك في قدراتنا . وربما ترجع الصعوبة في فهم هذه النظريات في الترجمة الى عدة أسباب لعل أهمها :

١ - اننا لا نساهم فى انتاج هذه النظريات ، ونكتفى - فى معظم الأحيان - بدور المتلقى .

٢ - علم الاتفاق على ترجمة المصطلح بين كتاب يمتثلون - ومن المفترض أن اعتقادهم صحيح - أنهم يتكلمون لغة واحدة .

٣ - ان كثيرا من هذه الترجمات يقوم بها أناس اللغة العربية لغة ثانية بالنسبة لهم ، وربما يكون هذا وراء تلمس الكثير من هذه الترجمات والمؤلفات - الترجمات .

٤ - والسبب الآخر يرتبط بنظريات الأدب فى لغاتها الأصلية ، حيث تؤدى الكثافة اللغوية الى صعوبة فى الفهم ، وربما أدى هذا ، كما يقول شبنندر - الى ياس الدارس أو القارىء من التفكير فى استيعابها استيعابا حقيقيا .

وهذا كتاب جديد عن نظرية الأدب وعلاقتها بقراءة الشعر وفهمه ، ومؤلف الكتاب أسترالى ولد عام ١٩٤٧ وساهمت معه باربارا هـ . ملتش بفصل عن الشعر والنوع . وربما يكون أهم ما يتميز به هذا الكتاب هو الوضوح فى عرض النظريات وتطبيقاتها على النصوص الشعرية التى اختارها المؤلف بدقة طبقا لمعايير محددة يوضحها فى بداية الكتاب .

ربما ظل بيت المتنبي صحيحا مهما نمت نظريات الأدب وتطورت ، وربمابقى الخصام حول شوارد الشعر خصباففعالا .

الترجم

الشعر والنظرية

حين نتناول قصيدة يظن معظمنا أن النص سيكون صعب الفهم ، ان لم يكن مبهما تماما في الحقيقة . ولهذا قد نرفض الشعر ، حتى ولو قمنا في الواقع ، ونحن نقرأ نصوصا أخرى ، بعملیات تشبه في صعبتها ما نلقاه في فهم معنى النصوص الشعرية » .

تنشأ فرضية الصعوبة عن مجموعة من الافتراضات : أولا ، ان لغة الشعر صعبة في ذاتها ، وثانيا ، ان ثمة « رسالة » مختبئة في مكان ما من هذه اللغة الصعبة ولا يمكن رؤيتها بالعين المجردة . بالطبع ، ليس من المفيد انكار أن لغة الشعر صعبة غالبا : يكتب فقط النظم الهزل ونظم الترحيب عل البطاقات في لغة مألوفة ومنظمة يمكن القبض عليها بسهولة . ومع هذا ، يمكننا بالاهتمام والدأب أن نشق طريقنا في البنية اللفظية للقصيدة بيقين نسبي ، ان لم نستطع أن نشقه بسهولة تامة . ان الاطلاع على نظريات الأدب المناسبة احقق وسائل بلوغ هذه الغاية .

ان فكرة وجود « رسالة » مطبورة في اللغة تثير أسئلة مختلفة الى حد ما . انها تفترض أن الشاعر كان لديه شيء يمكن أن يقوله (أو تقوله) في نثر بسيط ومباشر ، لكنه اختار بدلا عن هذا - وربما بعناد - أن يواريه في لغة زخرفية محيرة تشبه الى حد ما مضايقات الأطفال حين يطلبون أن نعد لهم كلابا وأوجهها غير واضحة في الصورة . ومع هذا تبرهن نظرية الأدب المعاصرة على أن المعنى ، « الرسالة » ، يستنتج في الواقع من النص وبفضله . أي أن المعنى لا يوجد قبل وجود النص نفسه ، لكنه يخلق بواسطة النص . حين يكتب الشاعر كلمات أخرى في النص يختلف معنى القصيدة في الجوهر وليس في الزخرفة فقط . وطبقا لهذه النظرية ، يشارك القارئ في المسئولية عن المعنى في النص ، لأن المعنى ينتج عن نشاطه (أو نشاطها) في القراءة .

وقبل أن نتناول عددا من النظريات الحاصرة التي ناقشناها في هذا الكتاب ، علينا أن نطرح بعض الأسئلة المهمة :

لماذا تكون معرفة أى شيء عن نظرية الأدب ضرورية لنتيكن من قراءة الشعر ؟

ماذا يمكن أن نتوقع أن تقوم به نظرية فى توضيح بنية الأدب وآلياته هامة ، والشعر خاصة ؟

ما النظرية أو النظريات التى يجب أن نتيهاها ؟

لماذا النظرية ضرورية ؟

نفترض غالبا وجود طريقة « طبيعية » للقراءة ، يمكن للاطلاع على النظرية أن يجعلها أكثر تكلفا من ناحية ، أو قد تفيها النظرية أو تعقدها من ناحية أخرى . مع هذا تبدو لنا الطريقة التى نقرأ بها طبيعية فقط لأنها الطريقة التى تعلمناها . ولن نستطيع افتراض أن طريقتنا هى الطريقة « الطبيعية » أو « الوحيدة » أو أنها « أفضل » طريقة لقراءة النصوص إذا لم نعرف طرقا أخرى .

وإذا فكرنا فى الأمر ندرك أن طريقتنا الخاصة تحمل فرضيات معينة عن النص المقروء ، وعن أهمية علاقة المؤلف بعملهما تكن طريقة القراءة التى تعلمناها . ويأتى فى المرتبة التالية هدف المؤلف من الكتابة ، وصيرته الذاتية والسياق التاريخي .

ان طريقتنا تحمل أيضا فرضيات عن أهمية علاقة القراء بمعنى العمل . ان شعور القراء بالنص أثناء القراءة مهم ، ومدى ما يعرفونه عن المؤلفين وعصورهم مهم ، والقدرات اللغوية للقراء مهمة . ويمكن ، فضلا عن هذا ، أن تقسم ادعاءات تتعلق بالسياق التاريخي أو الاجتماعي بالنصوص الأخرى ، وادعاءات تتعلق بوظيفة الأدب و أهميته ، الخ . ان هذه الفرضيات والادعاءات تخفى علينا أثناء القراءة غالبا ، ويخلق اختفاؤها شعورا بأننا نقرأ بصورة طبيعية .

ان نظريات الأدب نظريات عن كيفية قراءة النصوص الأدبية . انها تعلم ، أيضا ، افتراضات عن هذه النصوص ، وتناقشها صراحة . وربما تقسم فرضيات عن طبيعة النصوص الأدبية ، وادعاءات بشأن قيمة تلك النصوص ، أو الطريقة التى يجب أن نقرأ بها . ويمكن أن تدلنا على نقاط القوة والضعف فى القراءة بطريقة معينة . ويمكن أن تقدم لنا قراءات بديلة تكتشف فى النص معانى مختلفة قد نراها جذابة أو مرغوبة أو مفيدة .

ومن ثم تكون الإجابة عن سؤالنا ، أننا حين نكتشف نظريات الأدب نكتشف أيضا لماذا نقرأ • حين يقول انسان ، « أقرأ للمتعة » أو « أقرأ لأهرب » ، فإن كل عبارة تتضمن نظرية في القراءة والأدب • انها توصي بأن موقفه الخاص تجاه الأدب سيقوده ، مثلا ، في الحكاية الى السرد أو الحكبة ، أو الى الإيقاع في الشعر • وسيكون أساسا لاعتبارات أخرى ، كالسياق التاريخي أو السيرة الذاتية للمؤلف ، تعزز في القارئ استجابة عاطفية وغير تحليلية غالبا • وسيتمدد « معنى » النص على مقدار المتعة التي يشعر بها القارئ •

وحين يقرأ قارئ آخر العمل نفسه بافتراضات مختلفة ونظرية مختلفة فإنه يستنتج « معنى » آخر • لنفترض ، مثلا ، أن قارئنا يعتمد معنى النصوص بالنسبة له على علاقاتها بموضوعات في السياق التاريخي • ان المتعة التي يشعر بها هذا الشخص من قراءة العمل متعة ثانوية ، أو حتى بلا أهمية بالمقارنة برؤيته للطريقة التي يعكس بها العمل أحداث عصره أو للملاقة التي يقيمها معها • ان الأمر نفسه صحيح بالنسبة للقارئ الذي يهتم بالسيرة الذاتية للمؤلف ودراسته النفسية • هنا ، يكون النص وسيلة لفهم المؤلف الذي يصبح معناه •

ماذا يمكن أن تقوم به النظرية ؟

ما يهمنا الآن هو كيف تفسر النظرية وظائف النص والعلاقات المتبادلة بين أوجهه المختلفة وكيف يقودنا هذا الى قراءة خاصة •

يجب على أية نظرية أدبية أن تضع في اعتبارها العناصر التي ناقشناها • انها تتعلق بطبيعة التمثيل في النص ، وبطبيعة الواقع وعلاقته بتمثيل النص له ، وبكيفية تمثيل النص للواقع أو افساده أو إنكاره ، وبما يمكن أن تمثله التقاليد أو الشفرات الخاصة ببعض الكتاب ، أو « المدارس » أو المصور الأدبية •

تمثل وظيفة النص الأدبي على المستوى الاجتماعي والمستوى الثقافي عنصرا آخر يتعلق بقيمة النص • ان نظرية الأدب تطرح أيضا أسئلة عما يجعل لغة الأدب أدبية ، وبالمثل عما يجعل نثية لغة الأدب ونصوصه نثية أدبية ، وعن الكيفية التي تعمل بها • تضع النظريات بعض هذه الاهتمامات في المقام بطرق مختلفة ، ولكنها كلها تقدم فرضيات معينة عن كل وجه •

وهكذا حتى اذا ظن منظرون ، مثل أفلاطون ، أن الأدب بلا قيمة ويجب التخلص منه ، فإن نظرياتهم تحتاج أن تفسر الأدب بطرق خاصة • كانت النظرية ، في حالة أفلاطون ، تلح على أن القيمة الحقيقية تكمن في الواقع ، وليس في تمثيله • ويمكن للنظرية ، اذا افترضنا وجود

هذه الخيمة المركزية ، أن تستبعد موضوعات كاسلوب الكتابة وشكل العمل بزعم أنها تزيد من عملية التمثيل فى النص فقط ، ولا تزيد منها فى الواقع . يمكننا يتدنى الموضوع (أو « الرسالة ») الذى قد يتضمنه النص الأدبى حتى يكاد يصبح لا علاقة له بالواقع تقريبا ، لأنه يفرس فى التمثيل ، وليس فى الواقع . وتكون الأسئلة عن السياق التاريخى والسيرة الذاتية أسئلة لا علاقة لها بالواقع أيضا ، حيث أن فكرة أفلاطون عن الواقع أنه كلى ولا يتغير . أن تفاصيل حياة المؤلف أو الأحداث التاريخية تؤثر فقط على الأشياء الشخصية التى تتغير ، ولا تؤثر على الأشياء الكلية ، وبالتالي فإن تلك الأشياء ، طبقا لتعريف أفلاطون ، لا يمكن أن تكون واقعية أو حقيقية . وفى النهاية ، يبدو أن الأدب خطر وليس بلا قيمة فقط ، خاصة الأدب الذى يقرأ من أجل المتعة فقط .

وقد تفضل نظريات أخرى بعض أنواع الأدب على الأنواع الأخرى . كثيرا ما يقرأ المرء فى الصحف هجوما على بعض الأشكال أو المفاهيم الأدبية - مثلا ، على الكتابة الماجنة - يؤكد على تأثير هذه الأشكال أو الموضوعات على الانحراف الخلقى ، خاصة على القراء من الشباب . وإذا أهملنا السؤال عما إذا كان هذا حقيقيا أو حتى محتملا ، يمكن أن نراه يركز على نظرية تضع تراتبية للأعمال الأدبية ، تحدد أن بعض الأنواع « جيدة » والأخرى « رديئة » . أنه ليس معيارا شكليا أو تصوريا ولكنه معيار أخلاقى : أى أن موضوع الخلاف هنا فى التأثير على أفراد المجتمع ، وليس فيما إذا كان العمل نفسه قد كتب ببراعة ، أو فيما كان يقول شيئا ذا قيمة . أن هذه النظرية ترى الأدب ظاهرة قادرة على التأثير فى المجتمع ، وليس مجرد تسلية أو مادة للتأمل . وبالتالي ، قد تعتبر بعض الأعمال التى لها خواص معينة أعمالا « جيدة » لأنها ليست ضارة . ويمكن أن توصم « بالخطورة » إذا كانت لها خواص أخرى .

أن أحد العناصر الأساسية فى معظم النظريات هو الطريقة التى تعرف بها لغة الأدب - لغة الشعر خاصة فيما يتعلق بهدفنا فى هذا الكتاب - بالمقارنة مع المستويات الأخرى للغة الشائعة فى الثقافة . تمنع بعض النظريات لغة الأدب تميزا وتؤكد على اختلافها عن اللغة اليومية ، وفى بعض الحالات تفوقها عليها . وتقلل نظريات أخرى من الاختلافات ، ولكنها تسلم باختلاف لغة الأدب عن اللغة اليومية إلى حد ما . أننا بصورة عملية ، لا نقرأ عادة رواية بالطريقة التى نقرأ بها قصة صحفية ، وبينما يصر بعض المنظرين على أن هذا ينشأ عن اختلاف اللغة فى العمل الأدبى - أى أنها قد تكون « أعمق » ، أو « مقدمة بصورة جديدة » ، أو « صعبة » - إلا أن البعض يرى أن لغة الأدب ولغة الجريدة وضعنا ببساطة فى لفظتين مختلفتين من النطاق اللغوى ، وأن بعض التقاليد الثقافية تشجعنا على قراءة هاتين اللغتين بصورة مختلفة . ومع هذا ، يمكن أن

نقرأ قصة صحفية ، اذا أعيد تنقيدها طباعيا ، كما نقرأ الرواية أو القصيدة ، ومن ثم يختلف معناها . وبعبارة أخرى ، نصر بعض النظريات على أن لغة الأدب تختلف اختلافا جوهريا عن لغة الحياة اليومية ، بينما ترى نظريات أخرى أن الاختلاف يكمن في تناول القارئ للنص ، والتوقعات التي تنتج عن هذا .

يعرف ميشيل ريفاتر Michael Riffaterre القصيدة بأنها شيء « يقول شيئا ويعنى شيئا آخر » (١) ويوضح هذا المفهوم بتحديد هذين المعنيين المختلفين في القصيدة على النحو التالي ، المعنى الأول هو تمثيل الواقع ، المحاكاة ، والمعنى الثاني هو تنظيم العناصر في النص في أنظمة دالة ، في عطية الإشارة . وهكذا يشير المعنى السطحي للنص الشعري ظاهريا الى الواقع خارجه . ويتضح ، مع هذا ، بالتركيز على النص نفسه أنه بنية ذاتية الندعيم Self sustaining ، تتكون من عناصر متنوعة تجعل القارئ يتوصل الى معنى في القصيدة ليس من الضروري أن يكون على علاقة بأي واقع خارجها .

قد لا يكون هذا التمييز بين المستويات الدالة في النص الشعري جديدا عليك كقارئ للشعر . حتى القارئ المبتدى يدرك أن معنى القصيدة (الا إذا كانت بسيطة بصورة استثنائية) مراوغ وغامض غالبا ، مما يوحي إيهام قويا بأن ما تقوله القصيدة ليس بالضرورة ما تعنيه . ان استخدام ريفاتر لمصطلحي المحاكاة والعلامة ، مع هذا ، مفيد لأنه يجعلنا نركز على مفاهيم خاصة بمختلف نظريات القراءة ، وعلى تطبيقاتها .

وقد نستخدم مفهوم ريفاتر لنعرف النظريات على النحو التالي . ان نظريات المحاكاة هي تلك النظريات التي تؤكد على علاقة النص الشعري بالواقع البيوجرافي والتاريخي والاجتماعي والاقتصادي خاوج النص . بينما وضعت النظريات السيميوطيقية النص وبنياته الدلالية في المقدمة ، وقللت من شأن تلك العوامل الخارجية التي تراها نظريات المحاكاة مهمة . ان هذا ، بالطبع ، تمييز اعتباطي مفرط في التبسيط . كثيرا ما يبدأ الذين يطبقون نظريات المحاكاة بقراءة سيميوطيقية للنص الشعري أيضا قبل أن يشعروا في مناقشة وسائل تمثيل النص للواقع . ومن المعروف أيضا أن النقاد السيميوطيقيين يهتمون على عناصر المحاكاة كالسياق التاريخي والثقافي في فهم النص الذي يدرسونه . ان التمييز بين وظائف المحاكاة والوظائف السيميوطيقية لا يقدم ، مع هذا ، وسيلة للتعبير عن اهتمام نظري صاوم ، ولكنه يقدم الى حد ما وسيلة للتعبير عن توجه عام .

ان مختلف المواقف النظرية المتعلقة بالأدب تمثل تنوعا في خطاب خاص . ويميل معنى هذا المصطلح [الخطاب] في الكتابات النظرية للمرونة الى حد ما . انه ، مع هذا ، يشير في هذا الكتاب الى مجموعة خاصة من التصورات أو الأفكار ، وإلى علم مصطلحات يناسب الموضوع . أيضا ، يوجد عادة تاريخ مناظرة من نوع ما تهم طبيعة الخطاب .

قد يتقاطع خطاب مع آخر وقد يحتوى على خطاب آخر (أو خطابات أخرى) أو يكون على علاقة به (أو بها) . وهكذا يتضمن الخطاب العام لنظرية الأدب خطابا عن طرق القراءة ، وعن قيمة الأدب ووظيفته أيضا . كما يتضمن نظرية الشعرية التي تتضمن بالتالى خطابا موجها الى طرق قراءة القصائد خاصة . وتزامن هذه الخطابات العديدة مع خطابات عن اللغة والتاريخ والثقافة ، الخ .

ومن ثم يعنى الدخول فى خطاب دخولا فى نقاش ديناميكي ، تقدم فيه الفرضيات باستمرار ، أو تنتزع من خطابات أخرى ، وتشكل جزءا من مناظرة مستمرة . اننا ندخل هذا الخطاب ، كلما قرأنا قصيدة ، سواء أدركنا أو لم ندرك . لأن النظرية (أو النظريات) الضمنية أو الصريحة التي نستخمسها فى قراءة النص نضعنا حتما فى مكان ما من المناظرة . ويمكن أن نساهم ، بادراكنا للنظرية عموما وبادراكنا لنظريات خاصة ، فى هذه المناظرة المثيرة غالبا ، والحافزة دائما . ويمكن ، بالمساهمة فيها ، أن نفهم تاريخ الخطاب .

ان فهم النقد كتطبيق لنظرية على نصوص خاصة هو الفهم الأفضل . يتم ، علبا ، التمييز بين النظرية والنقد بصورة يسيرة ومتماسكة : يتضمن عدد كبير من المقالات النظرية ، على سبيل التمثيل ، شواهد من الكتابة النقدية .

يرى الخطاب الذى نهتم أساسا به ، خطاب نظريات الشعر ، أن الشعر يتكون من عناصر خاصة . تشمل عموما : النص نفسه - اللغة التي تتكون منها القصيدة على الصفحة ، الأحداث أو الظروف الحقيقية أو المتخيلة التي تشير اليها القصيدة أو تصفها ، دور الشاعر ، فى كتابة القصيدة ، وفى القصيدة نفسها (هل الشاعر هو المتحدث الحقيقي فى النص ؟) ، دور القارئ ، والتأثيرات التاريخية والثقافية على المعنى المحتمل . وتناقش مختلف النظريات التي نتناولها فى هذا الكتاب هذه العناصر بطرق مختلفة ، وتضع بعض العناصر فى المقدمة وتؤخر عناصر أخرى . وهكذا يمكن للنص الشعرى أن يقودنا الى قراءات أو معان متنوعة .

ما النظرية أو النظريات التي علينا أن نتبناها ؟

نفحص في الفصول التالية عددا من النظريات الشائعة ونحدد خطوطها العريضة . ونضع أيضا في اعتبارنا نقاط القوة والضعف في كل منها ونقتضي ، فضلا عن هذا ، آثار العلاقات الداخلية بينها ، لنشيد مفهوم الإبداع التاريخية لهذا الخطاب الخاص . ونرى ، فضلا عن هذا ، كيف تطبق كل نظرية من هذه النظريات في نقد نصوص شعرية خاصة .

ولأسباب عديدة اخترنا النقد الجديد New Criticism كنقطة بداية . أولا ، لأن له ، على مدى ستين عاما تقريبا ، تأثيرا قويا على النقد الأدبي وتدرّس الأدب في الجامعات . ولم تزل تعاليمه ومناهجه تدرس مع أنه لم يعد شائعا في حلقات النقد المعاصرة . ولأنه لم يزل يقوم بدوره ، مع أنه لم يعد النظرية المركزية في الأدب ومنهج النقد ، فإنه لا يمكن إهماله أو تجاهله .

ثانيا ، يتخاضم النقد الجديد ، كما نرى في الفصل التالي ، مع نظريات الأدب الأقدم منه والتي ركزت على استجابة القارئ الذاتية وشجعت نوعا من النخبوية Elitism في النقد . خلق النقد الجديد ، بالطبع ، نخبته الخاصة its own elite بالضرورة ، وهو أمر صحيح في النهاية بالنسبة لكل النظريات . تبني النقد الجديد ، بدلا من نظريات النقد الأقدم منه ، نظرية تركز على أهمية النص وأسلوبه لفظا وتصورا . ويمكس النقد الجديد ، في هذا ، الاهتمام المعاصر (يرى البعض أنه تسلط) باللغة وعملاتها .

من المهم أن ندرك أنه لا توجد نظرية قائمة بذاتها تماما مم اتنا لفسير الى النظريات في هذا الكتاب باعتبارها كيانات مستقلة كالنقد الجديد ، والبنوية ... الخ . ويمكن أن نرى تنوعا واضحا في النظرية والتطبيق بين مختلف النقاد الذين تضمهم في زمرة النقاد الجدد أو البنويين ... الخ . انهم لا يختلفون فيما بينهم فقط ، لكن عددا كبيرا منهم ينتقل من موقف نقدي الى موقف نقدي آخر خلال مسيرته . ويرجع هذا لعدد من الأسباب . أول الأسباب وأبرزها هو تطور النظرية موضع الاهتمام . وحين يتم الكشف عن عدم ملاءمتها أو عدم اكتمالها ، فإنها تتفن أكثر للتخلص من عيوبها .

إن السبب الآخر تاريخي . تنطبق النظرية كفاعل ضد نظرية أخرى أو كتنقيح لها وتقدم ادعاءاتها على الأرجح بصورة أقل براعة وأكثر تصلبا مما يحدث في نظام التفكير الأكثر رسوخا . والنقد الجديد حالة على علاقة قوية بهذا الموضوع . لقد نسب اليه أنصاره الأوائل ادعاءات

ضخمة (ولا يجب ، مع هذا ، أن نفهم نتيجة لهذا أن تطبيقاتهم الفعلية في القراءة كانت مبسطة بناء على هذا) . وبمرور الزمن تم تعديل هذه الادعاءات بصورة أكثر براعة وصارت النظرية أكثر قبولا ، ولم تعد في حاجة الى الكفاح من أجل البقاء .

يؤكد نقاد الادب ومؤرخوه في مجمل التطبيقات الشائعة على الاختلافات بين مختلف النظريات ، ويهتدون من شأن الاستعمارية المهمة والجديرة بالاعتناء في هذه النظريات . . . اننا في هذا الكتاب نولي اهتماما اكبر لهذه الاستعمارية كوسيلة لبحث مفتوح في خطاب نظرية الادب . ويمكن لهذا البحث أن يكون له شأن فقط اذا وافقنا على وجود خطاب ، أي هيكل لأفكار واهتمامات تشارك فيه النظريات المختلفة

يجب أن يكون واضحا من الآن أننا نبتني ، كقراء ، نظرية على الأقل ، مع أنها قد تكون نظرية ضمنية : اننا نقرأ بطرق خاصة ، ولأسباب خاصة . ولذا قد يكون من الواجب علينا أن نعيد صياغة سؤالنا بالصورة التالية : « ما النظرية أو النظريات الأخرى التي علينا أن نتبناها ؟ » .

مع أن التمتع بالقدرة على أن نقول « نبتني هذه النظرية ولا نبتني تلك أو غيرها » قد يكون بسيطا ومبهجا ، إلا أن الإجابة على هذا السؤال ليست بسيطة . على أن نعرف ، على أحد المستويات ، أنه اذا كانت طريقتنا الحالية في القراءة تلائم أهدافنا ، فانه ليس ثمة من مبرر قوى يجعلنا ننسى نظرية أخرى ومنهجها في القراءة . ومن النادر ، مع هذا ، أن نقرأ النصوص كلها بالطريقة نفسها . ونرى ، فضلا عن هذا ، ونحن نطور مهارتنا وثقافتنا في اتجاهات خاصة ، أن بعض النظريات وتطبيقاتها تصير ملائمة لنا أكثر من غيرها . وهكذا يكون من المهم أن نمتلك عددا من الأوتار النظرية في أقواسنا لنتمكن من التعامل الفعال مع مختلف النصوص في مختلف مراحل مسيرتنا كدارسين للادب أو كعلماء .

اننا لا نقرأ دائما النصوص للأسباب نفسها . قد نتناول قصيدة لنكتشف كيف تعمل ، ونتناول قصيدة أخرى لنرى كيف تتوأم مع المشروع العام لتطور مؤلفها كشاعر ، وثالثة لنرى كيف انبعثت أفكار الشاعر أو خيالاته ، ورابعة لنعلم شيئا من الثقافة أو العصر الذي كتب فيه النص أو لنتأكد من هذا الشيء . انها كلها طرق صالحة لقراءة القصيدة ، لكن منهجا وحيدا للقراءة لن يشجع كل الأغراض بالتساوي .

ان التحدث عن تبني نظريات مختلفة كما لو كانت أطفالا بلا ماوى قد يكون نوعا من التضليل . ان التفكير في الاطلاع عليها مفيد أكثر ، وليس من الضروري أن نستخدمها كلها عمليا ، وتكن قيمتها غالبا في أنها تتيح لنا المقارنة بين مختلف النظريات . اننا ، بالطريقة نفسها ،

لا نشترى عادة السلع المهمة - سيارة ، مثلا - دون أن نرى أولا المنتجات التي في السوق ، ونقارن الأسعار ، ونفحص مختلف المواصفات ، وأسلوب التعامل الذي ترغب الشركة في اتباعه ٠٠٠ الخ . يجب أن تكون الطريقة نفسها صحيحة بالنسبة لنظرية الأدب . يمكن لأية نظرية واحدة أن تقوم ببعض الأشياء دون الأخرى ، وهكذا تمدنا بمزايا معينة ، ليست كلها على علاقة خالصة بقراءة نصوص الأدب . مثلا ، قد تكتسب نظرية مكانتها بالانتساب الى مجموعة من النظريات السائدة . ولكن حتى نعرف بالضبط النظرية التي يمكن أن تقدمها علينا أن نعرف ، كما في حالة السيارة ، قدرات الأنواع الأخرى في المجال نفسه .

حين نهتم بنظرية ، قد نأمل أيضا أن نسرع في فحص مختلف النظريات ومقارنتها ، لنعرف موضع التشابه وموضع الاختلاف وأسبابهما . من المألوف أن يؤدي بنا هذا الى فحص علاقة بعض النظريات بسور الأدب المكتوب ، وبالتأثيرات الثقافية والتاريخية التي ربما أثرت على كل من الكتابة والتفسير . وهكذا فإن دراسة النظرية يمكن أن تفتح الأبواب على بعضها ، تفتحها غالبا على مناطق يبدو أنها ليست على علاقة ببعضها ، وقد تجعلنا نعرف الكثير عن ثقافتنا في الماضي والحاضر .

ثمة سبب آخر يدعونا للاطلاع على مختلف النظريات ألا وهو تقييم ادعاءات بعض المنظرين وأنصارهم . فقد شاع ، في ظل وجود عدد هائل من النظريات المختلفة عن الأدب ، اطراء المرء للنظرية التي يمتنحها على حساب النظريات الأخرى . وهكذا قد يميل أنصار إحدى المقاربات لادعاء أن نظريتهم جديدة تماما ، بينما قد تكشف الدراسة الدقيقة لنظريات أخرى أن الجديد في نظريتهم هو في الواقع ليس الا إعادة صياغة لأفكار طرحت في موضع آخر . وبالعكس ، قد تصنف نظرية باعتبارها من طراز قديم ، أو جزئية ، أو أنها غير كافية بطريقة ما ، بينما قد يبين الفحص الدقيق أنها تمثل بصورة مشوهة . وبتعبير آخر ، يمكن للاطلاع على نظريات الأدب أن يعمل كمييار لتصحيح الثقافة الرديئة .

مع هذا ثمة تحذير ضروري هنا . ان معرفة الكثير من النظريات يمكن أن تؤدي بسهولة الى انتقائية في التطبيق . ومن المطلوب عموما أن يكون تناولنا لنصوص الأدب متماسكا . وهذا لا يعني أن نستخدم النظرية نفسها ونطبقها للأبد ، ولكنه يعني أننا حين نتبنى نظرية خاصة (ونطبقها) ، فإن علينا أن نفهم الأسباب التي تجعلها تلائم نصا معينا ونتقبل محدوديتها .

ويعنى هذا أيضا أننا حين نستخدم أكثر من تطبيق ، فإنه لا يجب أن تكون هذه التطبيقات متنافرة فلسفيا أو منهجيا . ان الانتقائية تدعونا فقط للمهارة فى استخدام التطبيقات المختلفة فى القراءة يدون الرجوع الى نظرية خاصة ، ويمكن أن تعرضنا للاتهام بالنقص الأكاديمي ، أو الهوى أو الانتهازية أو النفعية . ويخلق هذا التطبيق فرعا لان المنهج الذى ننبعه فى هذه الحالة لا يهتم اهتماما جادا بالنظريات التى تقدم تطبيقات خاصة فى القراءة .

انتقاء النظريات الأساسية

مع ان نظرية الادب هى يؤرة الاهتمام فى هذا الكتاب فان هذا لا يعنى أنه يحل محل المناقشات المتخصصة والمسئففة لنظرية الادب المعاصرة ، تلك المناقشات الماسة على نطاق واسع . ولا يغطى هذا الكتاب كل جوانب نظرية الادب بصورة شاملة . يركز هذا الكتاب ، بالأحرى ، على الصلة الوثيقة بين انتقاء النظريات المعاصرة وقراءة النصوص الشعرية ، وهذا خطط هذا الكتاب ليكون مكملا لاهتمامات أكثر تفصيلا .

وللمساعدة فى الاطلاع على الطريقتى السائدة ، عليك الاسترشاد بالاقترحات التى تقدمها فى نهاية كل فصل لمزيد من القراءة . وستوجهك هذه الاقتراحات ، فى هذا الفصل ، الى اهتمامات عامة عن النظرية ، وإلى عدد من المجموعات التى تتضمن المقالات النظرية الأساسية . ان التمييز بين الأعمال الأساسية والثانوية عن النظرية ليس سهلا دائما . ان مقالا عن نظرية أو عن تطبيق إحدى النظريات سيمثل هو نفسه ويعمل ، غالبا ، من خلال موضوعات نظرية معينة . ومن ثم يجب فهم الفصل بين القوائم الأساسية والثانوية فى الاقتراحات باعتباره رسما عشوائيا الى حد ما . وفى فصلين متتاليين « الشعر والتاريخ » و « الشعر والنوع » ، قسمت الاقتراحات تبعا لنوع النظرية ، وليس الى قوائم أساسية وثانوية . وأخيرا ، تشير القوائم التى تذكر مختصرة الى أعمال أشير إليها بالكامل فى نهاية الفصل .

تقدم الفصول التالية نموذجاً مناسباً لكل نظرية نناقشها ، نموذجاً يركز على الطريقة التى تنظر بها كل نظرية الى طبيعة الادب والنقد . يتم ، فى الوقت نفسه ، لفت الانتباه الى الصور أو المصطلحات الأساسية التى تميز النظرية . وقد تم ، فضلا عن هذا ، وضع النموذج فى سياقها . وتم تصوير الظروف التاريخية بإيجاز بما فى ذلك أى نقاش وثيق الصلة بطريقتى الادب سواء أكان يؤيد النظرية التى نتناولها أم يعارضها ، لئلا كيف نشأت ولماذا . وتمت الإشارة الى الاستمرارية فى مختلف النظريات وإلى العلاقة بينها .

وقد تم ، فضلا عن هذا ، ذكر بعض أسماء المنظرين المهمين والقليل من عناوين أعمالهم الرئيسية . وقد تم هذا في أضيق نطاق لأن هدف هذا الكتاب توضيح كيفية تطبيق هذه النظريات ، مفضلا هذا على ذكر كل نظرية بكل تفاصيلها . ومن ثم ، أنصحك بأن تقرأ الأعمال الأساسية بنفسك ، وربما تتابع هذه القراءة بالقاء نظرة على بعض العناوين المونة في نهاية هذا الفصل .

نضع ، في النهاية ، في اعتبارنا مزايا كل نظرية وعيوبها ، أي ما تستطيع تقديمه في التطبيق العملي . هنا قد نحيلك مرة أخرى الى نظريات ناقشناها في فصول أخرى ، لترى الطريقة التي قد تتعامل بها مع بعض المشاكل ، أو الطريقة التي قد تمرز بها النظرية التي نناقشها .

النقد الجديد

أطلق مصطلح النقد الجديد على جماعة معينة من النقاد والمنظرين في عشرينيات وثلاثينيات هذا القرن بعد أن نشر جون كرو رانسوم John Crowe Ransom كتابه « النقد الجديد The New Criticism » . واجه النقد الجديد ، كنظرية في النص الأدبي وكيفية قراءته ، بعض الأحكام السلبية أثناء وجوده . وفي السنوات الأخيرة جاءت بعض تلك الأحكام لتردد ، بسخرية ، التهم التي وجهت للنظرية في صياغاتها المبكرة . تم ، مثلا ، تصنيف هجوم النقد الجديد على بعض الممارسات في القراءة ضمن محاولة عقيمة لجعل دراسة الأدب أكثر « علمية » . ويتم الآن ، مع هذا ، إسقاط النقد الجديد غالبا لأنه ليس علميا بصورة كافية .

من السهل ، بالطبع ، أن نحدد ، بمزية الإدراك المتأخر hindsight التناقضات الذاتية ونقاط الضعف في النقد الجديد . ولكن من المهم أن نتعرف على الظروف التاريخية التي ساهمت في نشأته ، والتي جعلت أنصاره يصرون أحيانا على مواقف متطرفة قد تبدو الآن وكأنها لا يمكن الدفاع عنها . وعلى أية حال فقد بدل معظم المنظرين (كما هو الحال بالنسبة لأنصار معظم النظريات) مواقفهم بالتدرج مع تبدل الظروف ، وأصبح النقد الجديد مقبولا كنظرية مفيدة وصالحة في الأدب والقراءة .

نشأ النقد الجديد استجابة لثلاثة تطبيقات في القراءة انتقلت من القرن التاسع عشر ، أعنى نزعة الأدب الرفيع - belle-lettrism ، والانطباعية impressionism (١) ، والتاريخية historicism -

(١) لا يجب أن تخلط بينها وبين المدرسة الانطباعية Impressionism ، إنجاء مدرسة القرن في الفن ويكشف « انطباع » العالم الفيزيقي في الحواس وتشمل قائمة الرسامين الانطباعيين اعلاما من أمثال مانيه ، بيسارو ، سيزان وجوجان . ويعتقد البعض أن فيكتور هو ملحن الانطباعية ، فقد أبدع ممعيا ما اتجزه الرسامون بصريا .

تدين نزعة الأدب الرفيع بالاسم للمصطلح الفرنسى *belles-lettres* ، ويعنى حرفيا ، الكتابة الرفيعة *fine writing* . تشير نزعة الأدب الرفيع ، باستقائها من الاعجاب بالمواقف والكتابة الرومانتيكية فى القرن التاسع عشر ومن الشفرات الجمالية التى تطورت بنهاية ذلك القرن ، الى كل من اناج الأدب اللطيف الرائع واستهلاكه ، وفى القرن التاسع عشر دلت أكثر من هذا على الدراسة الأوسع للأدب . لقد ميز الرومانتيكيون الكاتب بأنه شخص لا يتمتع فقط بموهبة خاصة ، ولكنه يتمتع أيضا بحساسيات *sensibilities* خاصة - وهو اعتقاد لا يزال شائعا فى ثقافتنا . وبالتالى كان القارئ النموذجى لأعمال هذا الكاتب يتمتع ، طبقا لمبادئ نزعة الأدب الرفيع ، بحساسيات مماثلة .

وفى نهاية القرن التاسع عشر تطورت الجمالية *Aetheticism* كشكل متطرف (قد يراه البعض منحطا) من الرومانسية . وكانت هذه النظرية ترى ، بتمردها ضد المادية النامية والبرجماتية فى القرن التاسع عشر ، ان الفن لا يخدم أية غاية الا غايته الخاصة : الفن للفن *art for art's sake* وقد ينسب هذا التعبير فى الحقيقة الى ولتر بيتر *Walter Pater* (٢) ، أحد أكثر الأصوات تأثيرا فى تنظير نزعة الأدب الرفيع / الجمالية فى الفن والأدب . وقد اتخذت مجموعة من الكتاب والقراء من بعض عباراته شعارات لهم . تعنى ، مثلا ، عبارة بيتر : « يتوق الفن كله باستمرار الى حالة الموسيقى » *(The School of Giorgione : 95)* *Pater's italics*) أن الفن يبيل الى ازالة التمييز بين المحتوى والشكل ، ويبدو أن هذا يتحقق فى الموسيقى فى أعلى صورة .

وبيتر هو الذى أعلن ، أيضا ، أن الخبرة الجمالية للحياة هى الهدف المفضل :

فى كل لحظة ينمو شكل من الأشكال بدقة فى يد أو وجه ، وتكون إحدى النغمات على التلال أو البحر أفضل من بقية النغمات ، وتكون حالة « مزاجية » أو « عاطفية » أو « بصرية » أو « إثارة عقلية » من نوع ما حقيقة لا تقاوم ، حقيقة جذابة بالنسبة لنا - فى تلك اللحظة فقط . وتكون الخبرة ذاتها ، وليست ثمرة الخبرة ، هى النهاية . . ان النجاح فى الحياة هو الاحتراق الدائم بهذا اللهب الشديد الذى يشبه الجوهرة المحفوظة على هذا المرح (« Conclusion » ١٥٧ - ٨) .

Conclusion., The Renaissance : Studies in Art and Poetry (٢)

١٥٦ (1873 ; New York 'Mentor-NAL, 1959) . وتشير كل الاقتباسات

الأخرى من يثير الى هذه الطبعة .

لا يعود الوضع المتميز للفن كنشاط مختلف ومنفصل عن النشاطات الانسانية والاجتماعية الأخرى الى الفنان بعيدا عن الشخصيات الأخرى في الثقافة ، ولكنه يعود أيضا للقارئ الذي يستطيع حقيقة أن يستوعب عمل الفنان ، ويستطيع من خلال العمل أن يستوعب الفنان ذاته (أو الفنانة ذاتها) . وبصورة أكثر وضوحا ، قد يكون المصطفى قادرا على أن يبيع الأعمال الفنية ولكن لا يمكن أن يلفها الا الذين يتمتعون بحساسيات وقدرات مناسبة . (قد يكون من المفيد هنا استعادة النكتة القديمة التي تقول لا أعرف الكثير عن الفن ولكنني أعرف الكثير عما يحبه المرء : انه ، من المنظور الجمالي ، وضع للمادى بدقة) .

وكان الاتجاه الى تدريس الأدب الانجليزي في المدارس في أواخر القرن التاسع عشر مصدرا آخر من مصادر التطور في نزعة الأدب الرفيع . كانت الكلاسيكيات ، أي اللغة اليونانية واللاتينية وآدابها ، هي للموضوع السائد في دراسة الأدب . كان ادخال الأدب الانجليزي في المنهج الدراسي غير مرغوب في البداية ، وكان ينظر اليه باعتباره مناسبا لدارسين على درجة معينة (منخفضة) من الذكاء وينتمون الى مستوى اجتماعي معين (منخفض) . (وكان من الأعراض الثقافية في ذلك الوقت أن هذا القسم من الدارسين يشمل النساء ، لأنه كان لا يزال من غير المعتاد بالنسبة للنساء أن يتجاوزن المستوى الثالث من التعليم) .

وكان من المفهوم أن يحدث تفاعل ضد هذا الوضع المحافظ والتخبوي لصالح الأدب المحل vernacular . وقد أدى هذا الوضع باتحاده مع الصوفية الشائعة التي تركز على شخصية الفنان ، كما رأينا ، الى تحد معين للوضع خلق تخبوته الخاصة في مفهوم يرى أن المرء إما أن يعرف القراءة معرفة جيدة ، أو أنه لا يعرفها . اذا كان المرء يعرف القراءة فإنه يستوعب الأدب الرفيع « بصورة طبيعية » بنفس الطريقة التي يستوعب بها ذواقة الطعام غذاء راقيا fine ، وكان الشعور السائد أن التعليم في مجال الأدب يمكنه فقط أن يهذب قدرة موجودة بالفعل ويوجهها ولا يمكن لتلك القدرة أن توجد اذا لم توجد قدرة كامنة .

وهكذا اختير التعليم الكلاسيكي التقليدي باعتباره الطريقة الأفضل ، ان لم تكن الوحيدة في الحقيقة ، لتطوير تلك المواهب الطبيعية . ومع هذا انحدر الاختيار تدريجيا الى الانطباعية ، الممارسة الثانية التي خاض معها النقد الجديد صراعه . ان الاستجابة الوجدانية للقارئ ، في القراءة الانطباعية لها أسبقية على الفهم الحقيقي لتفاصيل النص ، وتعتبر هذه الاستجابة ذات أهمية رئيسية . وصارت القدرة على فهم معنى النص أقل أهمية من القدرة

على الادعاء بأن المرء يستجيب لذلك النص أو « يشعر » به . وقد أصبح « استيعاب الأدب » ، في الحقيقة ، تعبيرا مهذبا عن عملية استخدمت النص الأدبي وسيلة لاقحام استجابة وجدانية لم تكن دائما على علاقة قوية بمعناه . فقد احتلت التدايمات الذاتية الأسبقية بالنسبة للمعنى الموضوعي الذي قد يتضمنه النص .

وكان النقد التاريخي Historicist Criticism نتاجا لتطورات القرن التاسع عشر في التاريخ ، وعلم الحفريات ، وفقه اللغة . وقد سعت التاريخية Historicism ، كطريقة لقراءة النصوص ، الى ترسيخ السياق التاريخي للنص ، والبحث عن مصادره التاريخية وتأثيراتها عليه ، ووضع النص في مكانه من حياة المؤلف . وبتعبير آخر حولت التاريخية العمل الأدبي الى وثيقة تاريخية : تكمن أهميته الرئيسية ومعناه الحقيقي في وضعه في فترة زمنية معينة ووضع في حياة المؤلف .

وهكذا فإن الممارسات الثلاث التي عارضها النقد الجديد كانت ممارسات اجتماعية (نزعة الأدب الرفيع) ، وجدانية - نفسية وذاتية (الانطباعية) ، ووثائقية (التاريخية) . لم تنتج أية ممارسة من هذه الممارسات الى النص الأدبي ذاته . وأنت الحرب العالمية الأولى ، مع هذا ، بكثير من التفريعات الاجتماعية والتصورية . وتشمل هذه التفريعات الموقف من انتاج نصوص الأدب ومن ادراكها . ولم يتضح فقط أن النظام الاجتماعي القديم غير دائم ولكن اتضح أيضا أنه غير معصوم . وقد فتح هذا الشرح مناطق كثيرة للتساؤل والحكم فيما كان يبدو وكأنه حقائق وبنيات تاريخية سرمدية انتقلت البنا من العصور السابقة . ويتضح الشك في النظام الأقدم وفي فرضياته وتدميرها في تلك الحركات التي ما ج بها عالم الفن كالتعبيرية Expressionism ، والدادية Dada والسريالية Surrealism . وقد قلبت هذه الحركات رأسا على عقب المفاهيم التقليدية عن تمثيل الفن للواقع ، وعن الموضوعات الملائمة للفن ، وكيفية « قراءة » العمل الفني . وقد أثير التساؤل في عالم الأدب حول فرضيات النظام الأقدم عن الطبيعة الخاصة والتميزة في انتاج نصوص الأدب وادراكها . وبالمثل تم رفض عبادة الشخصية في الأدب - أي رفض فكرة أن الأدب لا يمكن أن يكتبه ويقرؤه الا الذين يتمتعون بقدرات وحساسيات خاصة .

ثمة نقطتان جديرتان بالملاحظة في الإشارة الى أصول النقد الجديد وتطوره . النقطة الأولى ، بالرغم من اشتراك النقاد الجدد في عدد من القواعد والفرضيات الا أنهم ، كما أشرنا في الفصل الأول ، لم يقدموا ، كجماعة واحدة ، نظرية واحدة متجانسة .

يمكن تقسيم النقد الجدد الى عدد من الجماعات • طورت احدها مقاربتها للادب في انجلترا وأطلق عليها اسم « النقد العملي Practical Criticism » ، وارتبطت باسم ريتشاردز I. A. Richards وآخرين ، وكانت نظريته نظرية لغوية بصورة أساسية • وقد تبني ، في مناقشته لوظيفة الادب ، مقارنة لفحص سيكولوجية القارئ واستجابته العصبية للنص كوسيلة لخلق الانسجام بين عقل القارئ وشعوره في عملية ادراكه لمعنى النص • افترض ريتشاردز في النقد العملي Practical Criticism دواسته التي كتبها في ١٩٢٩ عن الكيفية التي يقرأ بها القراء الشعر بالفصل ، تلازم أربعة أنواع من المعنى : الفهم Sense (الشيء الذي يتم الكلام عنه) ، الشعور Feeling (موقف المتكلم من الشيء الذي يتم الحديث عنه) ، النغمة tone (موقف المتكلم من المستمع) ، والهدف intention (التأثير الذي يرغب المتكلم في تعزيره) (١٨١ - ٢) • وصار هذا التقسيم للمعنى ، بأجزائه الأربعة والمحتمل في كل ما ينطق به الانسان ومن ثم في النصوص الشعرية أيضا ، استراتيجية أساسية في تطبيق النقد الأدبي وبصورة كبيرة ، في تدريس هذا التطبيق في انجلترا •

وكان ت. س. اليوت T. S. Eliot هو المؤثر الآخر في هذا المجال ، وهو أمريكي انتقل الى انجلترا ، وجادل من أجل خصوصية النص الأدبي ولفته • وتضمن تنظيره الأدبي توكيدا على أهمية التاريخ الأدبي بدلا من التوكيد على النصوص المفردة وعملية تفسيرها •

لرُبط اسم ليفز F. R. Leavis بالمدرسة البريطانية في النقد الجديد ، وقد أسس مع زوجه G. D. Leavis مركزا لدراسة النظرية والنقد في جامعة كامبردج • وأسس ليفز وزوجه أيضا مجلة Scrutiny وهي مجلة فصلية صدر عددان الأول في مايو ١٩٣٢ • وانتشرت هذه المجلة بين جمهور واسع من عامة القراء والدارسين الأكاديميين ، ونشر فيها ليفز وزوجه وجماعتهما أفكارهم المشاكسة والعدائية (٢) • هاجمت جماعة ليفز ما أطلقوا عليه « انتشار اللفظ الأدبي Literary Racket » وقوة المصابات the gangs وتبريريتها « The Literary » (F. R. Leavis , Racket , « Scrutiny 1 : 160 ») ونيلوا أدب عصر ادوارد Edwardian literature الذي أعجبت به النخبة المثقفة من ذوي الخبرة الذاتية والأكاديميون ، نيلوه باعتباره عقيما وشاحبا • وقصد « بالمصابات » الأدوات التي بواسطتها تم الحفاظ على الوضع الأدبي الراهن • وقد شملت شبكة الشباب التي تتكون من أفراد كانوا زملاء في المدرسة والجامعة ، والدارسين الذين اهتموا

(١) للاطلاع على Scrutiny وهذها وأصيتها ، انظر

Francis Mulhern. The Moment of "Scrutiny" (London : Verso. 1981).

بترسيخ نص مناسب على المستوى التحريري editorially ، ولم يهتموا بما قد يعنيه هذا النص ، وكتاب المراجعات الأدبية الذين بدا أنهم ينتمون لناد صمم لحماية اهتمامات وأذواق أدبية معينة . وبدلاً من هذا « اللفظ الأدبي » ، تأقت جماعة ليفز الى ترسيخ نقد أدبي أكثر تحملاً وأمانة على المستوى الفكرى ، وترسيخ شريعة أدبية ، تدعى ، بكلمات عنوان واحد من كتب فـ . ر . ليفز « التقليد العظيم The Great Tradition » . وكانت خواص هذا التقليد أخلاقية بالدرجة نفسها التى كانت بها أدبية ، كانت أصالة المشاعر وإخلاصها ، على سبيل المثال ، تعتبر مهمة فى العمل الأدبي (٤) .

احتل ، أيضاً ، كتاب وليم امبسون William Empson « سبعة أنواع من الالتباس Seven Types of Ambiguity » مكانته كنص نظرى مهم فى النقد الجديد فى انجلترا . يستكشف امبسون ، وهو واحد من تلاميذ ريتشاردز ، فى هذا الكتاب ، الوسائل التى بواسطتها تنفتح لغة النص الأدبي على تعقيدات المعنى المشتق من ايتمولوجيا etymology الكلمات ذاتها ، ومن تداعياتها الثقافية ، ومن ضغوط السياق الذى توضع فيه . ويتوافق منهج امبسون مع منهج النقد الجديد فى أمريكا ، وكان له تأثير حاسم على بعض أعمالهم .

وتكونت إحدى هذه الجماعات ، بصورة أساسية ، من عدد من الشعراء البارعين الذين طور بعضهم نظريات خارج المؤسسة الأكاديمية ، وتأثروا تأثراً عميقاً باليون وآخرين . وتشمل هذه الجماعة الذين ثبت Allen Tate ، وجون كرو رانسوم John Crowe Ransom ، وكليمنت بروكس Cleanth Brooks . وتكونت جماعة أخرى فى الجامعة ، وطورت نظرية فى النقد الجديد ضمن خطوط أكثر مدرسية وأكثر تقليدية . وتشمل هذه الجماعة منظرين من أمثال كرين R. S. Crane وإيلدر اولسون

(٤) بطريقة ما ، كان ليفز الوريث الروحي لماثيو أرنولد عميد القيم الثقافية الانجليزية فى القرن التاسع عشر . رجع ليفز ، كما فعل أرنولد ، مرة وأخرى ليهاجم ما أطلق عليه أرنولد فى الثقافة والفوضوية Culture and Anarchy ، أى صعود الانواق والمواقف التى ليست غير مهذبة وغير مثقفة فقط ، ولكنها تهدد أيضاً الثقافة عموماً بالثلوث والابتذال . ومع هذا يحتل الفلسطينيون Phil'stinism فى رأى ليفز مراكز القوة فى معاهد الأسب والتعليم الحقيقية التى يفترض أنها تهاجم هذا الابتذال لخلق المجتمع ونسيجه الفكرى . وإيضاً ، لرغبة أرنولد التى عبر عنها فى مقال بعنوان : « وظيفة الألب فى الوقت الحالى » فى أن الأمة يجب أن تتعلم الأفضل ، وما تم التفكير فيه وما قبل له نظيره فى مفهوم ليفز عن التقليد العظيم .

Elder Olson ، وكاناً عضوين فيما يسمى بمدرسة شيكاغو التي تأسست في جامعة شيكاغو . وقد أدى اهتمامها بمناهج أرسطو التحليلية، في مجال نظرية الأدب ، الى تركيز خاص على الأوجه الشكلية في النص الأدبي . (ومع هذا ، علينا أن نلاحظ أن نقاد شيكاغو لم يعتبروا أنفسهم نقاداً جديداً ، وهاجموا في الحقيقة النقد الجديد لافتقاره الى نظام في نظريته . وبالمثل ، تم تصنيف فـ* ر* ليفز ووليم امبسون بصورة عامة ضمن مدرسة النقد الجديد الانجليزية ، مع انها كانا ، أيضاً ، غالباً على اختلاف مع كثير من فرضيات النقد الجديد وتطبيقاته) .

النقطة الثانية المهمة والجديرة بالملاحظة هي أنه مع أن النقد الجديد اثبتت كثرته ضد مدارس النقد الأقدم ، الا أن نظرياته تأثرت حتماً بتلك المدارس . توجد ، مثلاً ، نظرية النزعة العضوية في الأدب the theory of literary organicism ، التي تدعم الكثير من تنظيرات النقد الجديد في الأدب ، بصورة تفصيلية في أعمال كوليرج Coleridge ، ومع هذا فقد وقف عدد كبير من النقاد الجدد ضد الشعراء الرومانسيين باعتبارهم شعراء ينتهون للمؤسمة ، واحتجوا على تأثيرهم ، خاصة في الجامعات حيث يحتفظ الشعر الرومانسي والنظرية الرومانسية بنفوذهما .

نستطيع أن نرى تأثير الرومانسية في النقد الجديد في كل من طريقتي في تصور الأدب وفي ابتكاره مصطلحات لمناقشته . تقوم نظرية الشكل العضوي التي قسمها النقاد - الشعراء الرومانسيون ، خاصة كوليرج ، على فرضية أن القصيدة (٥) :

« تبدأ في صورة « بذرة » « seed » أو « جرثومة » « germ » في مخيلة الشاعر الخلاقة ، ان نموها عملية لا شعورية تتوقف على تمثيلها لمواد غريبة ومتنوعة ، ويتحدد تطورها وشكلها النهائي ذاتياً ، وتكون النتيجة شبيهة بشيء حي من حيث اندماج التمديدية والوحدة ، والخاص والعام ، والمحتوى والشكل ، وانصهارهما » .

وكان لتبنى هذا المفهوم عدد من النتائج المهمة في نظرية النقد الجديد .

أتاح هذا المفهوم للنقد الجديد أن يرى ، أولاً ، أنه اذا كان النص الشعري يقلد بعض العمليات البيعة التي يشارك فيها وينتج عنها فمن الضروري أن يكون معناه في متناول القراء كلهم ، لانهم ، أيضاً ، يشتركون

Fabian Gudas, "Organism", Princeton Encyclopedia of Poetry (٥) and Poetics, ed A'ex. Preminger et al., enlarged edition. (London : Macmillan, 1975).

فى هذه العمليات الطبيعية • وقد أتاح النقد الجديد ، بهذه الطريقة ، لكل إنسان أن يقوم بعملية استنتاج المعنى من نصوص الأدب • ومع هذا ، تحول النظرية فى التطبيق بؤرة الرأى القائل بإمكانية التناول ، تحوله من قدرات القارئ الطبيعية الى طبيعة مناهج النظرية التى يمكن للقارئ أن يتدرب عليها بسهولة • وهذا لا يتضمن بأية حال أن النقد الجديد نظرية سطحية أو حتى بسيطة بناء على هذا • ومع هذا توحى بلاغة الإيضاحات التطبيقية للنقد الجديد إحياء قويا بأن أى قارئ ، بتوجيه حقيقى ، يستطيع أن يكون حاسة مماثلة فى تناول النص الأدبى • وهذا أحد الأسباب التى رسخت أقدام النقد الجديد بقوة فى المعاهد الأكاديمية فى معظم الأماكن فى البلاد الناطقة بالانجليزية : كان ادعاؤه البلاغى (مع أنه غالبا كان ادعاء ضمنيًا) عن اتساحة النص الأدبى ادعاء مفهوما بديمقراطيته الواضحة لكل من المدرسين والدارسين •

وكان لمبدأ الشكل العضوى organic form جاذبية أخرى • إذا كان النص الأدبى عضويا بمعنى أن أجزائه كلها تعمل مع بعضها لتخلق كلا متجانسا يعكس الطبيعة ، فإنه يمكن القول بأن النص كينونة مكتفية ذاتيا self-sufficient ، تماما كالنباتات والحيوانات • وتصبح الأسئلة عن الظروف التاريخية التى تحيط بتصوير النص واكساله أسئلة غير ملائمة تماما ، ربما إلا إذا كانت وسيلة لترسيخ ضرب من هوية النوع العبرى ، أو ترسيخ نسب للنص أو لتفسير سمات معينة فيه كخصائص الأداء والنحو ، كما يمكن تفسير امتياز كلب أو قط بتتبع سلسلة نسب الحيوان • أن وجود النص على الصفحة هو المهم • أن هذا وحده يتيح فهم النص والاستجابة له بدون الرجوع الى المعلومات والتفاصيل الخارجية بدرجة كبيرة • وهكذا طور النقاد الجدد فكرة العضوية الرومانسية فى اتجاه خاص • استطاع النقاد الجدد ، بتحويل التوكيد من الوعى المتعضى organising للمضامير الى البنية اللفظية للنص ذاته ، أن يروا النص باعتباره مستقلا ، على الأقل ، عن الظروف التاريخية والسياق التاريخى المحطة بأبداعه •

وهكذا يعتمد المعنى فى النص اعتمادا كبيرا على تحليل شكله • تماما كما أن النبات ليس له معنى خارج المادة التى يتكون منها والبنية التى تنظم تلك المادة ، هكذا يجب استنتاج معنى القصيدة من فحص دقيق للمادة - الكلمات - التى تتكون منها ، وهكذا تكون البنية - النحو ، والتركييب والبلاغة ، ومختلف الأنماط الشكلية أيضا - غير قابلة للانفصال عن الشكل : أنك لا تستطيع أن تنقل معنى القصيدة كما لو كان سائلا نفيسا تصبه فى إناء جذاب ومنق ولكنه إناء لا أهمية له • يجب ، أيضا ، وضع الإناء فى الاعتبار •

خضع ربط الشكل بالمحتوى ، بطريقة رائعة ، لتقاليد النقد الأدبي المقبولة حتى الآن ، طريقة نشأت عن تفضيل البلاغة الكلاسيكية الجدلية forensic (أى ، المقنعة Persuasive) : ان اللغة المجازية فى الشعر مجرد ديكور . وإذا كان الشكل والمحتوى لا ينفصلان ، فان الطريقة التى يختارها الشاعر (أو الشاعرة) للتعبير عن نفسه (أو نفسها) لها صلة مباشرة بالمعنى . ان استخدام أية طريقة أخرى للتعبير عن فكرة ينشأ عنه فى الحقيقة تغيير جوهري فى تلك الفكرة . وهكذا لا تكون اللغة المجازية مجرد ترصيع لفكرة نستطيع أن نفصلها عن الكلمات التى تعبر عنها : تؤثر الصور المجازية ، كالاستمارة ، تأثيرا حقيقيا على معنى النص .

ولهذا السبب ، حذر النقاد الجدد ما أطلقوا عليه هرطقة الشرح heresy of paraphrase (انظر بروكس ، The Well Wrought Urn ١٩٢ - ٢١٤) . ويمكن الشروع تماما فى شرح نص شعري ليس فقط بافتراض أن المعنى أو الفكرة أو « الرسالة » التى يحملها النص يمكن فصلها عن عملية التعبير عنها ، ولكن يمكن أيضا أن نفترض أن علاقة الشكل بالمحتوى لبست مشكلة .

ويرتبط هذا أيضا ببدا الشكل العضوى كسمة محددة لنصوص الأدب . تماما كما تكون الشجرة ، فى الطبيعة ، ذاتها ولا تكون شيئا آخر ، أو يكون الكلب ذاته ولا يكون فطة ، هكذا تكون للقصيدة أيضا هوية ذاتية مستقلة . وللبرهان على هذا ، افترض النقاد الجدد أن اللغة التى تستخدم فى كتابة الشعر تختلف عن لغة الكلام اليومي وعن لغة الأنواع الأخرى من النصوص غير الأدبية فى عدد من النقاط المهمة .

إننا نميل حين نتناول نصوصا غير أدبية ، وبصورة خاصة نصوصا غير شعرية ، الى افتراض أن لغتها تشبه فى عملها لوحا من الزجاج النقى ، وأنها توصلنا الى معنى الكلام المنطوق أو القطعة المكتوبة . إننا نفترض ، فضلا عن هذا ، أن هذا المعنى يحيلنا الى أشياء ، أو أشخاص أو أحداث فى عالم الواقع . وهكذا قد تفهم عبارة مثل « أنها تطير بفزارة فى المنطفة كلها » بصورة مباشرة باعتبارها وصفا رسديا لحدث حقيقى .

تقوم اللغة ، مع هذا ، بوظيفة مزدوجة فى نصوص الأدب . ان احدى عملياتها ، بالطبع ، ان تقدم معنى اشاريا denotative يحيلنا الى الأشياء والأحداث والأشخاص سواء آكانوا من الواقع أم من الخيال . ولكن دورها الأهم فى الأدب ، مع هذا ، هو التوكيد على سمات النص اللغوية ، وتمييق تأثيرها على المعنى الاشارى وتكتيفها له . ويتحقق هذا باستخدام عدد كبير من الحيل : الأداء غير المألوف ، الاعتداد على اللغة المجازية كالاستمارة والرمز اعتقادا كبيرا ، استخدام الكلمات والصور الفنية

بالإيحاءات والمعاني الضمنية التي تغلف المعاني الحرفية والإشارية بظلال لدلالات أخرى محتملة ، الأنماط والبنىات الصاعدة للكلمات والأصوات ، وإيضاً ترتيباتها التركيبية والبلاغية ، مع أنماط الصور المشابهة . وباعتبار آخر ، ان البنية اللفظية للنص الأدبي بنية انفعالية بدرجة كبيرة . وهكذا مع أننا قد نتناول لغة النصوص غير الأدبية كما لو كانت لغة شفاقة ، فإننا نجد في المقابل أن لغة الأدب تحتاج الى تركيز وتحتاج الى فحص دقيق لأنها غالباً مبهمة وصعبة .

يؤدى هذا الاستخدام الدقيق والمكثف للغة فى النصوص الشعرية الى خلق سياق لفظي تقاس عليه التأثيرات المفردة . ان ضغط هذا السياق على سمات النص المفردة لا يساعد فقط على تحديد معنى هذه السمات ولكنه مسئول عن نص **السخرية irony** . ان الاستخدام الخاص لهذا المصطلح فى نظرية **النقد الجديد** يعنى ادراك التناقضات والانباسات والمفارقات (تكاد تكمن تماماً فى معانى الكلمات ذاتها) التى توسع مدى احتمالات المعنى فى النص . وهكذا ، فى المثال المذكور من قبل ، تصبح عبارة « انها تبطر بفزارة فى المنطقة كلها » ، اذا وضعتها فى قصيدة تتناول فقد الحب أو موته ، أكثر من مجرد وصف للطقس : تصبح استعارة تسقط حزن المتكلم على ما يحيط به (أو بها) . ويختلف ، تبعاً لهذا ، معنى البيت اذا كان فى قصيدة عن الحرب وآثارها . ان المعنى **الحرفي** والرصدى meteorological لا يضيع ، لكن السياق الذى تبده القصيدة يمارس ضغطاً على البيت بحيث تكتسب العبارة معنى يختلف تماماً عن ملاحظة المناخ الردى . ان هذا الضغط هو ضغط **السخرية** .

يؤدى افتراض **النقد الجديد** أن النص الشعرى مطوق – ذاتياً self-enclosed ومحدد ذاتياً self-determining ، الى رؤية النص باعتباره موضوعاً . مع أن بنية القصيدة تتكون من كلمات تكون بصورة أساسية بنية زمنية (أى أن معناها يكتشف فى تسلسل زمنى) الا أنها تدعونا بدرجة أكبر الى النظر اليها كتمثال أو كصورة زيتية : أى أن نراها كوحدة من المعنى بدل أن نراها كتنافع للكلمات والأصوات التى تكونها . وللتعبير عن هذا الأمر بصورة مختلفة ، يجب أن نرى القصيدة كموضوع ذى ثلاثة أبعاد فى الفراغ space وليس كموضوع فى الزمن . وتوحي عناوين عدد من الأعمال الأساسية فى **النقد الجديد** بهذا المفهوم للنص كموضوع : على سبيل المثال **The Well Wrought Urn** (an urn) هى عموماً زهرية مزخرفة ، تستخدم غالباً فى الوقت نفسه ، حرفياً أو رمزياً ، لحفظ رماد الميت ولتقديم حلية جمالية تبث على السرور ،

و **The Verbal icon** (an icon) هي صورة أو لوحة زيتية تحمل غالبا معنى ضمنيا للزخرفة) ، و **The World's Body** (ويندمج هنا مفهوم الشكل العضوى بفكرة النموذج الذى يلهم الفن) .

وبالرغم من رغبة **النقاد الجدد** فى تبني الدقة العلمية كمعصر فى تحليل الأدب ، وبالرغم من توكيدهم على الحاجة الى التركيز الدقيق على السمات اللغوية واللفظية لنصوص الأدب ، إلا أن **النقد الجديد** فشل فى استنباط أية نظرية مكتملة عن اللغة ذاتها أو فى تبنيها . وهو أمر يبعث على الفضول فى نظرية عن الأدب تعطى الأولوية للغة النص الى حد بعيد ، خاصة حين كانت التطورات تتم فى مجال علوم اللغة والأسلوبية وكان من الممكن استعارتها ، أو تكييفها ، لأغراض **النقد الجديد** . ان رفض **النقاد الجدد** العام للعلم كطريقة للبحث قد يصنر هذا الاهمال تفسيريا جزئيا . ومع أن **النقاد الجدد** تمنوا أن يجعلوا دراسة الأدب موضوعية ، وأن يجلوها فرعا أكاديميا له دقة البحث العلمى ، بدلا من تركها مجالا للهواة الموهوبين فقط ، إلا أن عددا من هؤلاء النقاد رأى أن العلم مسئول عما أطلق عليه . س . اليوت « تفكك الحساسية **the dissociation of sensibility** » (« الشعراء المتسافريون **The Metaphysical Poets** » مقالات مختارة ، ٢٨٧ - ٨) ، أى تفكيت الوعى الانسانى بحيث لا يستطيع المجتمع أبدا أن يتمتع بالوحدة والاتجاه اللذين تمتع بهما ذات يوم . وقد أقر البوت وآخرون أن الفترة الأخيرة من عصر النهضة هي الفترة التى وصلت فيها الحساسية الموحدة الى قمة تحققها ، قبل أن تضمحل وتتلشى فى السعى وراء العلم والتكنولوجيا .

وقد مثل الشعر لعدد كبير من هؤلاء النقاد وسيلة يمكن بواسطتها تحقيق وحدة مؤقتة . ولم تعتبر عملية السخرية فى النص الشعرى حيلة من حيل التفنيت ، ولكنها اعتبرت حيلة من حيل الوحدة ، حيث يمكن أن توضع العناصر المتباينة ، والمتصارعة غالبا ، فى علاقة تجانس مع بعضها طوال خيرة القارىء بالقصيدة . ومن ثم فقد عكست أمة الأدب بطريقة مهمة الواقع كسلسلة من الخبرات المقطعة والمتناقضة والمبهمة ، وكنفت عن امكانية اعادة التوفيق المحتملة والمثالية لتلك الانقطاعات بواسطة احدى الخبرات الأدبية المتجانسة .

وكان من الضروري ، ليحدث هذا ، صياغة عدة فرضيات تتعلق بالنص . وكانت الفرضية الأولى هي استقلال النص عن مؤلفه . ان الانتباه الى مؤلف النص يصرف الانتباه عن مركزية النص ذاته ، ويكون

أكثر ميلا لتوكيد تفكك الحساسية من خلق انسجام بين العناصر المتباينة .
ولأن ادراك وجود المؤلف يخلق فجوة بين القارئ والنص ، فإنه يعمق
العزوف التاريخية ويميل الى ترجيح معنى النص لصالح هدف المؤلف سواء
أكان هدفا معروفا أم مفترضا .

وهكذا ، فإن **النقد الجديد** لا يشجع البحث في سيرة حياة المؤلف
وسبكولوجيته فقط ، ولكنه أيضا لا يشجع البحث في هدف المؤلف من
كتابة القصيدة . في مقال مهم بعنوان « The Intentional Fallacy » كتب
بالاشتراك مع مونروى بيردزلى Monroe Beardsley ونشر في The Verbal Icon
يهاجم وبمسات الابن W. K. Wimsatt, Jr الفكرة التي ترى أن معنى
القصيدة يعتمد على هدف مؤلفها حين يكتبها . يرى وبمسات ، ضمن
أشياء أخرى ، أن هدف المؤلف مشهور بعدم الاستقرار - من المعروف أن
المؤلفين يغيرون أفكارهم وهم يكتبون العمل - وبعدم إمكانية التوصل
إليه ، لأننا لا نملك في كثير من الحالات وسيلة لاستنتاج أهداف المؤلف
بصورة دقيقة (قد تكون حالة شكسبير ، الذي لا نعرف شيئا عن حياته
الخاصة وأهدافه كمؤلف ، حالة توضيحية) . وبتعبير آخر ، أما أن يكون
المؤلفون أنفسهم لا يعرفون أهدافهم ، أو أنهم يرفضون اعلانها أو
لا يستطيعون اعلانها .

من ناحية أخرى ، لدينا القصيدة التي لابد أن تجسده معنى من
نوع ما ، سواء أكان هذا المعنى يقع ضمن هدف المؤلف أم لا يقع . أن
« معنى المؤلف author's meaning » ، أما أن يوجد على الصفحة ،
أو يظل غامضا علينا الى الأبد . لا يجب أن نتبع للبحث البيوجرافي أن
يسخ النص ومعناه ويحولهما الى مجرد قراءة لهدف المؤلف . إذا قام
المؤلف بدوره (أو دورها) بصورة حقيقية ، فإن هدفه (أو هدفها)
يكون جزءا من المعنى الذى نستنتجه من النص ، وإذا لم يقم بدوره
(أو لم تقم بدورها) ، يكون الهدف ، بالتالى ، لا علاقة له بذلك
المعنى .

إذا لم يكن الشاعر أو هدف الشاعر فى كتابة القصيدة أساسيا فى
فهم النص فإن هذا يجعلنا لا نفهم الحديث عن القصيدة باعتبار أن الشاعر
هو الذى يقولها . ولذا يفضل **النقاد الجدد** الحديث عن **الصوت التكلم**
فى القصيدة ، أو **المخاطب** أو **القناع persona** . والمصطلح الأخير ،
وهو كلمة لاتينية تعنى « القناع » ، مصطلح موح : بدل أن يتكلم الشاعر
بصوته الخاص (أو بصوتها الخاص) فإنه يتقمص شخصية بواسطة
مجموعة من الخواص اللفظية . **ولقد** تتطابق هذه الخواص مع خواص

الشاعر الحقيقية ولكن ليس من الضروري في استنتاج معنى النص أن نعرف ان كانت تتطابق أو لا تتطابق . وهكذا ، مع أن ووبرت براوننج Robert Browning وبها كان يتحدث عن نفسه أو إليها في قصيدة « Home-Thoughts, From Abroad » ، التي يفكر فيها المتكلم، وهو بعيد عن إنجلترا ، يحين إلى بيت ريفي في الربيع ، إلا أنه لا يستطيع أن يتكلم بصوته في وضوح في قصيدة « My last Duchess » : ان افترض أن براوننج هو الذي يتكلم في قصيدة « My last Duchess » يعطلنا نتجاهل أن الشاعر كان رجلا انجليزيا عاش في القرن التاسع عشر وفر مع امرأة كان يحبها وكانت زوجا له ، ونضع مكان هذه الحقيقة صورة فاسدة لعوق فيرارا Ferrara في ذروة عصر النهضة ، والذي كان يتفاوض من أجل عروس جديدة في الوقت الذي قتلت فيه دوقته السابقة .

يتيح استبدال القناع بالمؤلف حرية أكبر للقارئ في عملية استنتاج معنى النص . ومع هذا ، لا يمكن أن نفترض نتيجة لهذا أننا نستطيع أن نستنتج أي معنى نريده من النص . بينما تتيح البنية اللفظية عددا من المعاني المحتملة ، قد يكون عدد كبير منها طبقات احداها فوق الأخرى ، إلا أنها هي السلطة النهائية على المعنى في النص . يفترض النقد الجديد أن تمدد المعنى منوط بالنص ، وليس بالقارئ - انه تمييز مهم ، حيث ان النظرية البنيوية وما بعد البنيوية تفترض العكس .

يتضمن موقف النقد الجديد من المؤلف موضوعا آخر من الموضوعات الحاسمة : موقف هذه النظرية من التاريخ . من الشائع اساءة فهم النقد الجديد بأنه لا تاريخي ahistorical تماما . بينما يصحح أن النقاد الجدد لم يؤكدوا على دور التاريخ في نظريتهم وفي تطبيقاتهم ، إلا أنه لا يصح ، كما يدعى عدد كبير ممن ينتقصون من شأن النظرية ، أنهم يلفونه الفاء تاما . أولا ، يتضمن تأكيد البوت وآخرين على أهمية تاريخ الأدب ذاته صلة باهتمامات تاريخية (انظر مقال البوت « التقليد والموهبة الفردية Tradition and the Individual Talent » ، مقالات مختارة ١٣ - ٢٢) .

وكان النقاد الجدد يدركون ، فضلا عن هذا ، البعد التاريخي للغة ذاتها . وكانوا يعرفون أن الظروف التاريخية ، بما في ذلك الظروف اللغوية ، قد تؤدي إلى قراءة تختلف عن القراءة التي يقوم بها قارئ اليوم . ويذكر بروكس Brooks في الحقيقة هذا في كتابه المهم : The Well Rought Urn

« حتى نفهم شكسبير ، علينا ببساطة أن نفهم ماذا تعنى كلمات شكسبير . وتتضمن هذه النقطة الأخيرة تضمينات هائلة : لأنها تعنى أنها أكثر من مجرد موضوع لتخزين قليل من المعاني المهجورة . قد يرتبط باللغة طريقة لفهم الواقع ، أو فلسفة ، أو تأمل العالم كله . وآخر شخص يستطيع أن يتحمل نتائج انكار أهمية ظلال اللغة هو شخص مثلى يعلق أهمية تعظيمة على الدلالات ونقطة الشعور وأدق ما يميز كلمات الشاعر . علينا أن نواجه المشكلة ، أنها ليست مشكلة سهلة » (٢٣٦) .

يرى بروكس أن هذا يعنى أن على القارئ أن يتعامل مع قصائد من عصور أخرى بالطريقة نفسها التى يتعامل بها مع قصائد من لغات أخرى : وبتمثيل آخر ، على القارئ أن يقبل درجة من « الترجمة » حتى يستنتج معنى النص .

ومع هذا ، تكمن خطورة المقاربة التاريخية المتطرفة فى رأى **النقاد الجدد** فى أننا قد نمائل بين « الشعر » وبعض المعتقدات أو التأثيرات الوجدانية التى تنشأ آلياً عن « شروط تاريخية معينة » (٢٣٦) . وبالنسبة **للنقد الجديد** ، يبقى الشعر شعراً ، ومن ثم يمكن أن يفهم قارئه ، بصرف النظر عن الشروط التاريخية التى ساهمت فى إنتاجه . أن ربط معنى القصيدة بتلك الشروط التاريخية يعنى القبول بالنسبية التاريخية *historical relativism* . اننا ، على أية حال غير قادرين عموماً أن نعرف كل التفاصيل التى تتعلق بالظروف التاريخية لتشكيل القصيدة معرفة مطلقة ، ولذا فإننا نميد خلقها بصورة غير دقيقة ، وقد بدا **للنقاد الجدد** أن المناقشة التاريخية فى قراءة الشعر كانت تافهة من الأساس لأنها سمعت للحديث عما كتبت عنه القصيدة (٦) .

ولهذا صارت قصيدة ارشيبالد ماكليس Archibald Macleish « فن الشعر *Ars Poetica* » ، ببيتها المشهورين المثيرين ، « ليس على الشعر أن يعنى / ولكن أن يكون *Poetry should not mean/But be* » . من مبادئ **النقاد الجدد** الأساسية . تؤكد القصيدة على تكامل النصوص الشعرية وحيويتها ، وتتحدى الأشكال التقليدية للمقاربة النقدية التى تشرح هذه النصوص ، وتحيل أطرافها وأعضائها المختلفة الى مجالات أخرى غير أدبية كالتاريخ ، والبيوجرافيا والسيكولوجيا . الخ . وبهذا الفهم ، ليس على القصيدة أن « تعنى » ، ولكن يجب مقاربتها كموضوع

(٦) من أجل دفاع النقد الجديد الاستعمادى retrospective ضد الاتهامات الشائعة كالاتهام بالانتقار الى المنظور التاريخي ، انظر رينيه ويليك René Wellek. "The New Criticism : Pro and Contra", in *The Attack on Literature and Other Essays*, 89-103.

ظاهراتي phenomenal object ، أى كموضوع - فى - ال -
عالم an object-in-the-world .

إذا كان المؤلف غائبا عن النص ، ولا يستطيع تحديد معناه ، يصبح دور القارئ، بالتالى أكثر أهمية . ومع هذا فقد قاوم **النقاد الجدد** ، كما رأينا ، القراءة الانطباعية أو الذاتية التى تشجع القارئ فقط على أن « يستجيب » للنص أو « يعجب » به ، بدون الحاجة إلى استنتاج معنى خاص ومفهوم intelligible لذلك النص (انظر ، على سبيل المثال **The Affective Fallacy** « فى **The Verbal Icon** (٢١ - ٣٩) .

إن قبول القارئ كمحدد a determiner ، لمعنى النص يعنى مواجهة خطر عامل التذبذب الذى سيدخل عملية استنتاج المعنى . سيقوم القراء المختلفون ، فى ظروف مختلفة ، أو حتى القارئ نفسه فى حالات مزاجية مختلفة ، بقراءات متغيرة تماما للقصيدة . لا يجب أن نسمح لهذه التغيرات أن تصبح معنى النص ، الذى يتكون من بيئة لفظية ثابتة ، مع أنه متعدد المستويات فى دلالاته المحتملة ، الا أنه من الأفضل أن نقدم معنى لا يعتمد على أهواء عقل القارئ أو ظروفه الجسدية مهما يكن هذا المعنى ثريا .

يفترض **النقد الجديد** ، لضمان ثبات النص الشعرى ، وجود متلقين اثنين له . أولا ، يوجد المتلقى **المزعوم** ostensible أو **الظاهرى** apparent : المحسوب الذى يخاطبه النص ، ذات المتكلم ، الأمة . . . الخ : إن الاحتمالات متنوعة ولا نهائية . ولا يمكن ، فى معظم الحالات ، تماثل هذا المخاطب المزعوم مع قارئ حقيقى ، والا فإن علينا جميعا أن نتكلف الابتسام أو نستحي ونحن نقرأ قصائد الحب ، على سبيل المثال .

والمتلقى الثانى قارئ مثالى idealised reader ، كمتقابل للقارئ الحقيقى ، ويخلق ، كما فى حالة المخاطب المزعوم ، بواسطة النص - اللغة المستخدمة ، والبنىات النحوية والاستراتيجيات البلاغية المنتشرة فى النص . . . الخ . ومن ثم تنوقف على القارئ الحقيقى actual reader محاولة الموازنة بين نفسه (أو نفسها) وهذا القارئ المثالى . وسوف تؤثر درجة « الصلاحية fit » على الدرجة التى يفتح بها النص أمام القارئ الحقيقى ، وأيضاً على الطريقة التى قد « تفهم » بها القصيدة . وسوف نبرهن القصيدة التى تتطلب منا كقراء حقيقين ، على سبيل المثال ، أن نتحلّى بمعرفة خاصة ، أو أن نوافق على مواقف اجتماعية أو سياسية أو بعض الأعمال البغيضة حقاً بالنسبة لنا ، على أنها أقل انفتاحاً من بعض القصائد الأخرى .

وهكذا علينا ، كالشاعر ، أن نبتكر قناعا يتيح لنا ، أولا ، أن نتلقى النص كمتلقيه المقصود - خليفة المتكلم ، ذات المتكلم ... الخ ، وثانيا ، أن نقرأ النص نفسه كقارئه المثالي . ويكفل هذا الإجراء أو هذه الاستراتيجية الى حد بعيد عملية السخرية الاضافية كما يقيمها **النقاد الجدد** ، حيث نميل مختلف معاني النص المحتملة بالنسبة للمتلقى المزعوم ، والقارئ المثالي والقارئ الحقيقي الى خلق نوع من الاضطراب في الفهم يسمح بقراءات ساخرة ironical . ومن ثم ستوضع ، بالطبع ، أية اضطرابات من هذا النوع تكون موجودة من قبل في المقامة ويتم التأكيد عليها .

يخلق الشاعر القصيدة التي تولد هوية المتكلم أو القناع . ويبدو أن هذا المتكلم ينطق النص الذي يجب أن يقرأ . وينتج القارئ الحقيقي **قناعين** للقراءة . أحدهما قناع القارئ المثالي ، القارئ الذي تخيله الشاعر كمتلق للنص الشعري . ويدرك هذا القارئ البنيات والاستراتيجيات التي تعمل في النص . وقناع القراءة الآخر هو قناع المخاطب الظاهر في الكلام ، أي الشخص الذي يتحدث اليه المتكلم ، وهو عموما أكثر سذاجة و « براءة » من قناع القارئ المثالي . وبالنسبة لقناع المخاطب الظاهر ، على القارئ الحقيقي أن يتخيل ذاته (أو ذاتها) كمحاور للمتكلم .

إن افتراض وجود منكلم ومخاطب يتضمن أيضا افتراض وجود وضع درامي خاص : يذكر القناع سياقا معيناً ويتحدث فيه الى مستمع على علاقة به بطريقة ما ، لينته صديق حميم . ويقتضي أيضا هذا الوضع الدرامي وجود علاقة اجتماعية بين المتكلم والمستمع - باعتبارهما شخصين متساويين ، أو باعتبار المتكلم أسمى والمستمع أدنى (أو بالعكس) ، أو كمحب ومحبوب ... الخ . وتولد هذه العلاقة الاجتماعية ، باتحادها مع الوضع الدرامي ، **نقمة** القصيدة ، التي يعيد القارئ بنائها خلال اللفظة المستخدمة في النص (انظر بروير Brower ١٩ - ٣٠) .

من المرجح أن ذلك الولع الذي أبداه **النقاد الجدد** بشعر من أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر ذو علاقة بفكرة **النقد الجديد** عن الوضع الدرامي الذي يبده النص الشعري . وقد شهدت تلك الفترة ازدهار المسرح في إنجلترا ، وتبدو بعض السمات المسرحية كالونولوج المسرحي ، على سبيل المثال ، في معظم شعر تلك الفترة . إن هذا الولع لا يتضمن ، مع هذا ، أن **النقد الجديد** قصر تعامله على شعر عصر النهضة ، مع أن **النقاد الجدد** مسئولون عن رفع مكانة بعض الشعراء مثل دن Donne ومارفيل Marvell من خمول الذكر

النسبي الى المكانة التي بلغها بحلول القرن العشرين . وفي الوقت نفسه ،
 أثار **النقاد الجدد** الاهتمام بالشعر المعاصر ، لأن عددا كبيرا منهم كانوا
 شعراء ياروسون كتابة الشعر مثلما كانوا منظرين . وهكذا تار
النقاد الجدد بطريقتين في وجه دراسة الأدب التقليدية الأكاديمية - بوضع
 شعر عصر النهضة وشعر القرن العشرين في المقدمة في وقت ساد فيه
 شعر القرن الثامن عشر ، والشعر الرومانسي والفيكتوري في المناهج
 الأكاديمية .

ومن ثم تكون عملية القراءة استراتيجية يتخلى بها القارئ مؤقتا
 عن هويته (أو هويتها) ليدخل عالم القصيدة ويفهمها من الداخل اذا
 جاز التعبير (٧) . انه طريق واحد تحافظ به نظرية **النقد الجديد** على
 استقلال النص الشعري .

ومع أن **النقاد الجدد** كانوا حذرين دائما من الإشارة الى أن
 استخدمهم لمصطلح « الشعر poetry » يتضمن الأدب كله ، الا أن
 عددا كبيرا من أعمالهم المهمة أملت ، في الحقيقة ، النصوص القصصية
 والدرامية - باستثناء الدراما الشعرية في عصر النهضة . وتتمثل الأسباب
 الرئيسية لهذا الإهمال ، أولا ، في أن الشعر الغنائي أسهل تماما في
 التناول حيث أن القصائد عموما أقصر من النصوص القصصية والدرامية .
 ان هذا ، من ثم ، سبب ملازمة **النقاد الجدد** : ان رغبة **النقاد**
الجدد في توضيح نظريتهم في التطبيق ، جعلتهم يهتمون بإعطاء أمثلة
 يمكن الإمساك بها في سهولة وبشكل تام .

والسبب الثاني هو وضوح المنهج . يسمح تأويل النصوص
 الشعرية بتوضيح أنقى للبنيات الشكلية التي تعمل فيها ، ولتوظيف
 السخرية أيضا . ومع هذا ، قد تطبق مناهج نظرية **النقد الجديد** بالنجاح
 نفسه على الأعمال القصصية والدرامية .

(٧) قارن هذا بملاحظة اليوت حين يرى أن « تقدم الفنان تضمينة ذاتية مستمرة ،
 واستنزاف مستمر للشخصية (« التقليد والموهبة الفردية » ١٧) . يتحدث اليوت هنا
 عن ديالوج الشاعر مع الشعراء السابقين عليه (أو عليها) وهي فكرة كشفها هارولد بلوم
 Harold Bloom أكثر وبصورة مختلفة في كتاب . The Anxiety of Influence
 A Theory of Poetry (London : OUP, 1973) .

أن الفكرة التي ترى أن على الشاعر أن يدمج نفسه (أو نفسها) مع الفكرة العامة
 عن « الشاعرية Poetness » ، توازي الحاجة الى قارئه للقصيدة بفهم هويته
 (أو هويتها) في الهوية التي يشيخها النص الشعري . ويبدو أن هذا المفهوم ينبع ، حزنيا
 على الأقل ، من فرضية كيتس عن « القدرة السلبية negative capability »

وعلىنا ، أخيرا ، أن نضع في الاعتبار الطرق التي اكتسبت بها تطبيقات **النقد الجديد** السيموطيقية بصورة جوهرية ما قد نطلق عليه خواص المحاكاة *mimetic qualities* في المقام الأول ، مع أن **النقاد الجدد** لم يطوروا نظرية في اللغة ، كما أشرنا من قبل ، إلا أن النظرية لم تكن لهذا السبب رؤية ساذجة لطبيعة اللغة ووظيفتها ، خاصة فيما يتعلق بالطرق التي تعمل بها في الأدب . وقد اقترب **النقاد الجدد** ، بالحاحهم على العلاقة الدائمة بين الشكل والمحتوى ، من الوضع البنيوي الأخير الذي يؤكد على أن اللغة تشكل *shapes* الواقع . ومع هذا لم يكن **النقاد الجدد** ، بعكس البنيويين ، على استعداد لتوريط أنفسهم في الفكرة التي قيدتنا باللغة ، وبنياتها الاعتبارية . لقد أكدوا على وجود واقع خارج اللغة ، واقع تشير إليه **اللغة** ، وقد تشكل اللغة ادراكنا له ، ولكنه لا يخلق بالفعل ، كما ترى النظرية البنيوية ، بواسطة اللغة .

وهكذا ، مع أن **النقاد الجدد** أكدوا على الأنماط البلاغية وتناولوها في القصائد التي فحصوها ، إلا أنهم كانوا بعيدين عن افتراض أن القصائد مجرد تمريبات في البلاغة . يعكس الشعر واقعا خارجا ، ليس بالفهم السهل والمختزل لترجمة الأحداث الحقيقية أو الناس الحقيقيين ، ولكن بالفهم الأوسع ، بالفهم الفلسفي للتلميح إلى العلاقات الانسانية أو الأوضاع التاريخية بطريقة تبدو مقنعة ، حتى لو كان الناس والأحداث والأوضاع مجرد أشياء خيالية .

وإذا كان الشعر يستطيع أن يعكس العالم بهذه الطريقة ، فإنه يستطيع أيضا أن يغير هذا العالم بالتأثير على حواس القارئ وإدراكه . وبعبارة أخرى ، يمكن أن نتعلم الكثير من أنفسنا والمجتمع والعالم الذي نعيش فيه بتفسير الشعر تفسيراً دقيقاً ، ويمكن لهذا التعليم أن يجعلنا قادرين على تغيير بيئاتنا وعلاقاتنا الاجتماعية إلى الأفضل . يقول بروكس *Brooks* : « على أن أوافق على أن أحد » استخدامات *uses* « الشعر هو أن يجعلنا مواطنين أفضل (211 « Irony as a Principle of Structure ») ولذا ، فإن الشعر ، طبقاً لرأى **النقد الجديد** ، يتمتع بعلاقة مزدوجة مع الواقع . إن الشعر سلبي من ناحية : إنه يعكس *mirrors* كلا من بنيات الواقع وتبانياته . وهو إيجابي من ناحية أخرى : إنه يؤثر على الواقع : « يصبح موضوع القصيدة ، بالعثور على رمزه الحقيقي ، وتحديدته وتهذيبه بالاستعارات المستخدمة ، جزءاً من الواقع الذي نعيشه - بصورة تمد جذورها في الخبرة العيانية وتنمو منها ، بصورة متعددة الجوانب وثلاثية الأبعاد (بروكس ٢١١ ، لاحظ بالصدفة الإشارة إلى العضوية ، وأيضاً تضمنين أن القصيدة موضوع « ثلاثي الأبعاد » في هذه الملاحظة) .

وبهذا نرى أن الشعر تقنية مؤثرة ومهمة في البنيات الاجتماعية الانسانية .
ولهذا لا نندهش كثيرا حين نرى أن **النقاد الجدد** أسرفوا اسرافا شديدا
فى إلحاحهم على مناقشة قرائهم أن يتعلموا قراءة النصوص قراءة
صحيحة .

التقد الجديد فى التطبيق :

لنر الآن كيفية تطبيق النظرية بالتأمل فى السونيت ٧٣ لشكسبير :

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake aganist the cold,
Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang.
In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west ;
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest,
In me thou see'st the glowing of such fire,
That on the ashes of his youth doth lie,
As the deathbed whereon it must expire ,
Consumed with that which it was nourished by.
This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,
To love that well which thou must leave ere long.

قد تشهدنى فى ذلك الوقت من العام
حين تتدل الأوراق الصفراء ، أو لا شئ ، أو القليل
فوق تلك الأغصان التى نتارجح فى البرودة ،
كمسارح عارية خربة ، حبت غنت من قبل الطيور العذبة
ترى فى شفق ذلك اليوم
كما بعد أن تبته الشمس فى الغرب ،
قريبا ينأى بها الليل الأسود ،
الموت ذات ثانية ، تضمن الراحة للجميع
ترى فى توهج تلك النار ،
التي ترفد على رماد شبابه

كما يجب أن يزفر على سرير الموت ،

يهلك بتلك التي تغذى عليها •

تدرك هذا ، الذي يجعل الحب أقوى ،

أن تحب لك البشر التي عليك أن تتركها سريعا •

تتبع بنية هذه السونيت عموما النمط النموذجي لسونيتات شكسبير • انها تتكون من ثلاث رباعيات ، يليها مقطع ثنائي ، انها بنية تختلف عن بنية النموذج الايطالي ، الذي يتكون من مقطع ثنائي an octave (ثمانية أبيات) يليه مقطع سداسي a sestet (ستة أبيات) • ترسخ الرباعية الافتتاحية بصورة نموذجية موقفا ، أو مزاجا ، أو مشكلة أو قضية ، أو حتى مجموعة صور ، تجعلها الرباعيتان التاليتان أكثر خصوصية وتطوراتها وتغيراتها • وتحل النائية الختامية الموضوع الذي بدأ في الرباعية الأولى ، ويوحى تعبيرا بحقيقة لا يمكن إنكارها • لاتزال بقايا النموذج الايطالي الاصيل للسونيت موجودة في البيت التاسع (بداية المقطع السداسي) ، حيث يركز الفولتا the Volta أو « التحول the turn » على موضوع السونيت تركيزا أكثر حدة ، ويدخل بعض التطورات الشيقة أو حتى المدهشة •

بقراءة دقيقة للنص ، والانتباه الى المعاني الحرفية ، وأيضا الى المعاني الاستعارية والدلالية للكلمات ، يتضح أن القصيدة قد تقرأ على ثلاثة مستويات • يستهل المستوى الأول موضوع فهم شكسبير للزمن الزائل ولتدهوره الشخصي بمرور العمر ويطور هذا الموضوع • ينسب المستوى الثاني الانسحاق في هذا الموضوع لاعتبارات تتعلق بالاستجابات المسيحية التقليدية للموت ورفضها ، ويذكر باختصار القضية التاريخية لحركة الإصلاح الديني في انجلترا • وينتخب المستوى الثالث للمعنى على موضوع شيع في كل سونيتات شكسبير ، أعنى الاهتمام بالفن (وبالسعر خاصة) ، وقدره على احياء ذكرى الانسان والمه في آجال الذين يستلهمونه •

من المهم ، مع هذا ، أن نلاحظ أن مستويات المعنى الثلاثة في هذه القصيدة على علاقة ببعضها • يرسخ المستوى الأول موضوعا أو اتجاهها للسونيت يحكم المستويين الآخرين • ان الدلالة ليست عشوائية أو ذاتية في قراءة النقد الجديد : يجب أن تساهم كل المعاني الدلالية للكلمات المستخدمة في النص في الفهم العام والنية العامة للذين يستلهمها المستوى الأول للمعنى ، والا فانها تبقى هامشية بالنسبة لمعنى النص •

في المستوى الأول ، تطور الرباعيات الثلاث فكرتين على علاقة استعارية ببعضهما . احداهما فكرة الزمن ، وتصوره في البداية كحدث موسمي أو دوري ، ويبدو وكأن مداه يضيق باستمرار . تصور الرباعية الأولى هذا المفهوم بأنه الموسم الذي فيه « تتدلى الأوراق الصفراء ، أو لا شيء ، أو القليل / فوق تلك الأغصان التي تتأرجح في البرودة » مما يوحي بالخريف أو أوائل الشتاء . وتأخذ صورة الزمن في الرباعية الثانية شكل لحظة الشفق بين النهار والليل - « شفق ذلك اليوم / وهو يبهت في الغرب » - وهكذا انتقلنا من دورة زمنية سنوية الى دورة يومية ، ويضيق هذا النطو في الرباعية الثالثة الى « توهج تلك النار ، / التي ترقد على ريماد شبابه » . وفي هذا التحديد الإضافي للحظة الزمنية تتحول السونيت عن حدث يكرر نفسه طبقا لمواسم العام أو دورة اليوم ، الى حدث استثنائي يفقد حين ينتهي ولا نستطيع استرداده . يبدو ، للوهلة الأولى ، أن هذه الصور الزمنية الثلاث تهدف بالتناوب الى التعبير عن القوة المتزايدة لمفهوم نهاية السلسلة . ومع هذا يدل ، أولا ، تضيق فكرة الزمن ذاته ، وثانيا ، تحول التكرار الى استثنائي ، على أن موضوعا آخر يتطور في الوقت نفسه .

الفكرة الثانية التي تطورت في هذه السلسلة من الصور هي فكرة عمر الانسان ، خاصة ، احساس المتكلم بأفوله الخاص . وقد يدرك المخاطب في المتكلم علامات الخريف أو قدوم الليل أو الانقراض . انها ، بالطبع ، استعارات تقليدية ، ولكن يعاد توظيفها في هذا السياق ، بالارتباط مع التحول الذي لاحظناه في الزمن المتصور ، لتركز انتباه المخاطب (والقارئ) على تفرد حياة المتكلم معابيل التغيرات الأخرى التي تحدث في الطبيعة . توحى الرباعيات حين تقرأ بهذه الطريقة بأنه مع أن الشيخوخة والموت جزء من الحياة ، إلا أنهما موضوع ذو أهمية عظيمة بالنسبة للفرد الذي يحدث تحلله الجسدي وموته في مقابل الدورات الكونية للنمو والتحلل والانبعاث .

ويشار الى هذا بضمير المتكلم الذي يتكرر في بداية كل رباعية في موضع بارز من البيت « قد تشهد في me » في ذلك الوقت من العام . . . ، « ترى في me شفق ذلك اليوم . . . » ، « ترى في توهج تلك النار . . . » ومع هذا يؤكد المقطع الثاني على المشاهد (بكسر الهاء) ، وليس على المشاهد (بفتح الهاء) تدرك [إفت] هذا . . . « This thou perceiv'st » هكذا يقاد المخاطب ، خلال سلسلة من الاستعارات ، من موضع مشترك في حياة الانسان (أي أنها يمكن أن تشبه بالمواسم الطبيعية) الى احتياج على هذا الكليشيه الجامد والمتناقض . يطلب المتكلم ، بالاستخدام المتكرر لأفعال الرؤية،

من مستمعه أن يراه كفرد قريب من الموت ، وليس مجرد توضيح لحقيقة
بديهية معترف بها عن قصر عمر الانسان .

قد نرى أن هذا المستوى من المعنى موجه الى المتلقى الظاهر للتلفظ
Utterance الذى تجسده القصيدة . لا يهتم المتكلم بأن ينوح فقط على
نهايته القريبة ، ولكنه يهتم أيضا بانتزاع تعاطف المستمع وعطفه ، وأن
ينسب لهذا المستمع زيادة في الحب نشأت عن التعاطف بدقة .

وفى الوقت نفسه وعلى المستوى الثانى للمعنى ، تعمل الاستعارات
فى الرباعيات وتطور معانى اضافية تعزز المعنى الأساسى فى السونيت
وتقدم تعليقا ساخرا عليه . أن معنى النص فى هذه النقطة موجه الى قارئه
متالى حساس للتغيرات فى النغمة ولدقائق المعنى .

تصور الرباعية الأولى عجز الشيخوخة استعاريا بتأرجح أغصان
الشجرة فى البرودة . وتنتهى الرباعية بصورة ذات طبيعة استرجاعية
« كسارح عارية خربة ، حيث غنت من قبل الطيور العذبة » . بضربة
واحدة ، تتحول اشجار الصورة السابقة ، بادخال فكرة « المسارح »
« choirs » ، الى بقايا هيكلية لكنيسة من العصور الوسطى ، تحتوى
مبانيها كسمة أساسية على مقاعد للكورس choustalls وتذكرنا بالكنيسة
كمكان للعبادة (أ) . أن الاحساس بالنوستالجيا ، الممتد من فكرة
الكنيسة الخربة الى ذكرى الطيور التى غنت فوق الأغصان ، يذكر بالتالى
المتكلم بالمعمار الكنسى ، مما يوحي أيضا باحساس دائم وعميق بالفقد .

إن الكنيسة ، كمؤسسة ، تنصح البشر ليجدوا السلوان فى حقيقة
أن الغناء أسمى عام وأنه ، فضلا عن هذا ، خطأ الانسان الشخصى منذ
خطيئة آدم الأولى . أنها ، فى الوضع العقلى الحالى للمتكلم ، نصيحة
مفلسة . ويشار الى افلاسها بتداعى بناء الكنيسة الذى تشييده هذه
الرباعية . كانت صورة الكنيسة الخربة ، كحقيقة فيزيقية وتصور

(أ) إنها صورة شيقة لسبيين . أولا ، اقتبس الطراز المعمارى القوطى فى كنائس
العصور الوسطى شكل اعمدته من مفهوم الشجرة فى غابة من الاشجار : تصبح الفصوص
المتشابكة والمتداخلة فى غابة من الاشجار اقواس زينة فى سقف الكنيسة . عدل الطراز
المعمارى الانجليزى الذى يتميز بالخطوط العمودية هذه السمة بعض التعديل ، ولكن بقيت
استعارة الطراز المعمارى . ومن ثم يكون استخدام شكيبير للاستعارة استخداما
مناسبا .

ثانيا ، بعد تدمير الأديرة فى عصر هنرى الثامن ، وتحريم انجلترا للكنيسة الرومانية
لصالح البروتستانتية ، سمح بانبيار كثير من الابنية الكنسية وتخريبها . أن المسارح
المعارية الخربة كانت مشاهد مألوفة لمعاصري شكيبير .

ميتافيزيقي ، ذات دلالة واضحة بالنسبة لمعاصري شكسبير الذين كان عليهم أن يتعاملوا مع نتائج ترسيخ هنري الثامن للايان بالبروتستانتية في انجلترا ، ومع النوبة التي أصابت خواص الكنيسة . وقد أدت هذه الثورة الدينية ، بالنسبة لعدد كبير من البشر ، الى مزيد من الالم المعنوي وكبير من المشكلات الأخلاقية . وكان تفكك كاثوليكية المصور الوسطى في انجلترا يعنى بالضرورة اختفاء قيم معينة لم تكن موضع شك وقد قدمت ، بصرف النظر عن وضعها اللاهوتي النهائي ، مشهدا مريحا ومألوقا بالنسبة للانسان في كل من العالمين الفيزيقي والميتافيزيقي .

تندمج في الرباعية الثانية صورة نهاية النهار في صورة أخرى ، صورة الليل ، حيث يعلن المتكلم أن « الموت ذات ثانية » ، تضمن الراحة للجميع . « وحيث ان نصوص عصر النهضة تميل عموما الى الكلام عن النوم ، بدلا من الليل ، وكما في « الموت ذات ثانية » ، فان هذا يمثل تحولا غريبا في المعنى يجعل من غياب الضوء نفسه شكلا من أشكال الموت . هكذا يكون لظلمة الليل معنيان ، في سياق هذه القصيدة : يبشر أحدهما بالنوم ، وباليقظة ضمينا - انها « تضمن الراحة » - على كل من مستوى دورة الوجود اليومية ومستوى دورة حياة الانسان . انه ، مع هذا ، مبدأ ينشأ عن نظرية دينية ، عن مؤسسة حقيقية ، تبين لنا الرباعية الأولى أنها مؤسسة خلت من القيمة .

وينكر بالنال المعنى الثاني « الليل » سلوى خلود الحياة . ان ضمان الراحة ضمان دائم ، كما يضمن المرء بقاء الجسد في القبر . الليل الآن ليس مجرد نظير للموت مثلما هو النوم ، طبقا للاهوت المصور الوسطى وعصر النهضة وفلسفتها : « الموت ذات ثانية » ، أى أن الموت قرين أيضا : « الموت ذات ثانية » ، ويمثل حقيقة القبر . يمتد هما احساس الفقد ، الموجود في الرباعية الأولى ، وبصحب أكثر تطورا .

تستخدم الرباعية الثالثة أيضا استعارة شائعة في أدب عصر النهضة . ان صورة النار التي تأكل شبابها توسيع لفكرة الفينيقي ، وهو طائر عربي خرافي ، بنى محرقة الجنائزية في نهاية حياته وينفجر تلقائيا ويتحول الى لهب . وتخرج البيضة من هذا القربان الذاتي ، وتبقى في دفء الرماد ، وتفقس فينقيا جديدا . وهكذا يكون الفينيقي فريدا لانه يتولد ذاتيا ، انه لا يحتاج الى زوج ولا ينجب صغارا . تشير صورة النار حين ترتبط بالفينيقي الى الانبعاث : يهلك الشباب الشيوخوخة باستمرار ، وهكذا يعيش المخلوق الى الأبد . استخدمت صورة الفينيقي ، فضلا عن هذا ، كرمز للكنيسة في أواخر المصور الوسطى وفي عصر النهضة حيث

كانت رائجة في صنع الأيقونات iconography . وهكذا يصبح يسوع
المعادل الانساني للمخلوق الفنى يجدد نفسه الى الأبد .

ومع هذا يرى المتكلم في قصيدة شكسبير ذاته كفينيق لن يعيد
توليد ذاته . ان تفرد الطائر الأسطوري يشد هنا بإحكام الى فكرة حياة
الفرد الفريدة التي لاحظناها من قبل في المستوى الأول لعنى السونيت .
ينشأ مفهوم تفرد الأفراد في النهاية من حقيقة أننا هالكون . ومع أن تعاليم
المسيحية تؤكد على الحياة الخالدة بعد الموت ، الا أن المتكلم في هذه
القصيدة يشدد على نهائية الموت . لن ينهض هذا الفينيق من رماده ،
ويكفل فضله في هذا تفرد بطريفة ساخرة .

يلاحظ المتكلم ، في المقطع الثنائي الختامي ، أن حب المخاطب يناظر
في قوته ادراك نهائية موت المتكلم . يوحى التعبير في هذا المقطع الثنائي
إحياء قويا بأن المتكلم يرى ذاته واصلا لنقطة السكون في حركة الحياة
التي ستحمل مخاطبه الى نقطة أبعد : يحب المحبوب ، تلك البشر التي
عليك أن تتركها سريعا . تتوقف الحركة الزمنية في الرباعيات - الدورة
الموسمية ، الدورة اليومية ، تطور النار باتجاه انطفائها - في نهاية
السونيت بهذه الصورة لجمود الموت في مقابل حركة الحياة . وهكذا
ينتهي مستوبا المعنى اللذان تناولناهما برفق أى مفهوم للحياة بعد
الموت (٩) .

يقدم ، مع هذا ، المستوى الثالث للمعنى نسخة خاصة عن الحياة
الخالدة : يتحقق الخلود بالفن . تقدم الرباعية الأولى هذا الموضوع في

(٩) من المحتمل أن نلصق الشخص الثاني في القصيدة بأنه تجسيد externalisation
للأول ، وهكذا نرى أن المتكلم يخاطب ذاته . وبهذه القراءة ، يلح المقطع الثنائي على
تأكيد لنور المتكلم من قبل عجزه وموته . وتقدم هذه القراءة ، مع هذا ، بعض التعتيدات .
ان فكرة الذات المجسدة في الرباعيات فكرة خرقاء الى حد ما ، حيث يبدو أن صيغ
الانراك (« قد تشهني » ، « ترى هي ») تنطوي بصورة أكثر طبيعية على هوية ثانية
تتميز عن المتكلم - سواء أكانت « أنت thou » خاصة أم عامة - . وإذا كانت
الحالة بهذه الصورة فأننا نحتاج تحولا ليس أقل خرقا حتى نتج الذات المجسدة التي
يخاطبها المتكلم في المقطع الثاني . ومع أنه يمكن تبرير هذا التحول بتقسيم القصيدة الى
رباعيات ومقطع ثنائي ، بحيث يبدو أن المتكلم ينتقل من مخاطبة شخص آخر الى مخاطبة
ذاته ، الا أن اقتراض وجود ثلاث شخصيات منفصلة (المتكلم ، والمستمع ، والذات
المجسدة) تضاعف من صعوبة القصيدة وقد يرى المرء أن المستمع يقوم فقط بدر ذات
بديلة للمتكلم ، ذات تتبثق بصورة أكثر وضوحا قرب نهاية السونيت . ولكن هذا رأى
مزعج الى حد ما ، وينشأ عنه سيناريو لا يجيزه النص مطلقا (مع أنه ، بالطبع ، محتمل
في سياق السرد الذي يقوم به التتابع في سونيت شكسبير) .

صورة « مسارح عادية خربة ، حيث غنت من قبل الطيور العذبة » . إن فكرة الغناء التي تنمذج هنا في صورة الطراز المعماري للمسرح ، وتمزجها صورة الطيور التي اعتادت الغناء على الأشجار التي كانت رائدة ذات يوم ، استمارة شائعة في الشعر . وبهذا لا توحى الاستمارة الكلية في الرباعية الافتتاحية بالتحلل الجسدى للمتكلم فقط ، بتصويره كجزء من دورة الطبيعة ، ولكنها توحى أيضا بإحساسه بتدهوره كشاعر .

ثمة صورة أخرى شائعة الاستخدام عند الشاعر هي صورة الحالم ، صورة شخص تلهمه الرؤى . مع هذا ، تبطل الرباعية الثانية فكرة النوم ، التي ترتبط ارتباطا نموذجيا بالأحلام والرؤى ، ببربطها بالموت . تحركت السونيت ، خلال المستويات السابقة التي ناقشناها ، في اتجاه مفهوم أن نوم الموت بلا أحلام . إن الشاعر الذى يستسلم لهذا النوم لن يكتب الرؤى التي يراها .

تقدم الرباعية الثانية فكرة الضوء أيضا في « شفق ذلك اليوم » . تشير الأولى الى الحقيقة التي يفترض أن الشعر ينقلها ، بينما تشير الثانية الى الإلهام الذى يحفز الشعر . تركز الرباعية الثالثة ، بالتالى ، على صورة النار ، وتستدعى مرة أخرى صورة الشاعر وهو يواجه حقيقة انطفائه ، ليس كإنسان فقط ، ولكن كشاعر أيضا . وتكون إنجازاته السابقة (« وماد شبابيه ») الأساس (« صرير الموت ») لفشل قدرته الشعرية حاليا ، التى « تهلك بتلك التى تغلت عليها » .

يوحى المقطع الثنائى ، اذا قرأنا القصيدة بهذه الطريقة ، بأننا يمكن أن نرى المخاطب كـمسند للإلهام الشاعر وموضوع له . وعلى المخاطب ، بهذه الصورة ، أن ينتقل ليُلهم شعراء آخرين أكثر قوة بالرغم من شعوره بماطفة قوية تجاه المتكلم . انها ، بالرغم من كل شيء ، طبيعة الإلهام .

تمثل كل رباعية لحظة انتقال بين حالات الوجود . فى الأولى ، يوحى التشويش الذى يخلقه وصف « الأوراق الصفراء ، أو لاشيء ، أو القليل » . وهى تتدلى على انحصان المتكلم الميتافيزيقية بانتقال موسمى بين الخريف (حين تكون الأوراق الصفراء مغزيرة) والشتاء (حين لا توجد أية أوراق) . ولحظة الانتقال فى الرباعية الثانية هى الشفق ، لحظة الانتقال بين النهار والليل ، بينما لحظة الانتقال فى الرباعية الثالثة هى لحظة الانسحاق الفجائى للنور والصفاء اللذين ينبعثان بعد أن تبدأ النار فى الخمود ، وقبل أن يحدث الانطفاء الكامل . ومع هذا ، بينما تصف الرباعيات كلها المتكلم فى هذه الحالة الهامشية فى الوجود ، يضع المقطع

التنائي المخاطب في وضع مماثل : يرى المتكلم أن حب المخاطب يقوى بأدراك المخاطب أن موضوع هذا الحب سينتهي مريعا .

إن التأكيد على الانتقال بين حالات الوجود ، بدلا من التركيز على تلك الحالات نفسها ، يوحي بإحساس للقارئ بأننا دائما بين حالات الوجود ، أو على مستوى آخر ، بين لحظات ذات أهمية تاريخية . يضيف الإحساس بالصعوبة الدائمة إضافات كثيرة إلى عنصر الشفقة في القصيدة ، على المستوى الأول : يندب المتكلم لتدهور ، الذي نراه نموذجاً لتدهورنا . أننا باستمرار بين بداية الحياة ونهايتها ، وبهذا المعنى تعيش البشرية كلها وجودها في حالة انتقالية .

إن استبعاد المعتقدات الدينية الإرتوذكسية كمزاء لنا ، نحن الذين على وشك الموت دائما ، يجعل هذه الحقيقة الكثيرة أكثر بفضا في القصيدة . في وجود الموت نفسه ، يبدو الوعد بالحياة بعد الموت خداعا . الفن فقط يفلت من الموت ، وتوحي السونيت هنا بأنها راحة ضئيلة للفنان ، الذي يجب أن تخضع قدراته لعملية تدهور حتى تنتهي مع نهاية حياة للفنان نفسها . تعبر السونيت عموما عن صرخة البشرية المشتركة حين تضطر أن تخضع لتدهور وجودها الفيزيقي وقدراتها العقلية ، وأن تقبل أيضا الوعي بهذا التدهور .

لا تستنفد ، بالطبع ، هذه القراءة للسونيت ٧٣ احتمالات معناها . ولكنها ، مع هذا ، توضح أن خلف النقد الجديد هو اعتبار أن كل قصيدة عمل فريد ، علينا أن نفحصها في ذاتها وبذاتها (١٠) . يستطيع القارئ فقط يقبل استقلال كل قصيدة أن يعمل على مختلف مستويات النص الشعري ، ويميز المستويات الموجهة إلى المخاطب المزعم من تلك الموجهة إلى القارئ المثالي .

مع هذا يمكن ضعف النقد الجديد كنظرية في أنه يولي اهتماما بتفسيرات جديدة وأصيلية وبارعة غالبا للنصوص ، خاصة النصوص الأكثر ألفة في الآثار الأدبية ، على حساب القصص الأكثر اكتمالا وترتيباً للآليات والوسائل التي قد نصل بواسطتها إلى تلك التفسيرات ، وقد نحكم عليها بالصحة أو بالخطأ . يمكن أن يؤدي التأكيد على تعددية المعنى اللفظي في النصوص الشعرية ، مع اهتمام النقد الجديد بالسخرية

(١٠) انظر ، مثلا ، تحليل إيلدر أولسون للقصيدة بيتس في :

"Sailing to Byzantium" : Prolegomena to a Poetics of the Lyric

الذي يؤكد فيه أن « مناقشة » القصيدة عمل فريد and generic في نوعه دائما .

irony ، والمفارقة paradox ، والالتباس ambiguity ، إلى تقويم القصيدة باعتبارها جيدة أو رديئة ، فقط على أساس الدرجة التي تقدم بها القصيدة قراءات ساخرة أو مفارقة (١١) . بإيجاز ، يفتقر النقد الجديد إلى قراءة شعرية منظمة systematic (١٢) . وقد تبنت النظرية البنيوية وبعد - البنيوية مهمة استنباط هذه الشعرية .

(١١) قد يوجه نقد آخر على المستوى نفسه لكتاب كلينث بروكس The Well Wrought Urn . يحيل بروكس لتبرير شهرة القصائد التقليدية المعترف بها ويخلصها بدقة ليعثر فيها على المفارقة والسخرية اللتين يجلبهما النقاد الجدد .

(١٢) تعرف The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics الشعرية "poetics" ، بأنها « نظرية أو تعاليم منظمة عن الشعر - تعرف الشعر وفروعه المتنوعة وأقسامه الفرعية ، وأشكاله ومصادره التقنية وتشرح المبادئ التي تحكمه وتسيره من نشاطات الإبداع الأخرى » .

البنىوية

تنبثق نظرية الأدب البنىوية من النظرية اللغوية للسويسرى فردناند دى سوسير . وكان قد تدرب فى مجال فقه اللغة *phiology* ، الذى سيطرت عليه المدرسة الألمانية فى الجزء الأخير من القرن التاسع عشر (١) . ومع أن هذه المدرسة حققت الكثير من الاكتشافات المهمة (مثلا ، القوانين التى تحدد تاريخيا تغيرات الحروف اللينة *vowels* والحروف الساكنة *consonants* فى لغة من اللغات) ، إلا أنها أساسا ذات طبيعة وصفية وبؤرة تاريخية . ولم تشرح كيفية عمل اللغة ، لكنها سجلت تطوراتها فقط .

تحول سوسير عن الدراسة اللغوية التاريخية ليستكشف طبيعة اللغة نفسها . يقدم سوسير النموذج التزامنى *Synchronic* الذى يرى اللغة فى علاقاتها بالثقافة ونشاطاتها فى لحظة زمنية واحدة ، بدلا للنموذج التماكبى *diachronic* الذى فضله دارسو اللغة وكان يهتم بدراسة اللغة عبر الفترات التاريخية .

أتاحت هذه الخطوة لسوسير أن يفترض نقطتين أخريين مهمين الأولى ، رأى ، بتحرره من قسر النظر للغة على منظور تطور اللغة التاريخى التقليدى ، أن اللغة نظام *system* أو بنية *structure* . الثانية ، استنتج أن اللغة هى النموذج المهيمن على كل أوجه ادراك الانسان ونشاطه . وبتمبير آخر ، أدى بحثه اللغوى الى فكرة أن ادراكنا للواقع ومن ثم طرق استجابتنا له ، تملئها علينا - أو تشييدها - بنية اللغة التى نتكلمها .

(١) ابتكر رومان ياكبسون مصطلح « البنىوية » نفسه لوصف الأعمال النظرية لحلقة براغ الاسكنية فى اواخر العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن . انظر الفصل الخامس عن الشكليات الروسية .

بقيت البنيوية السوميرية *Sumerian* عموما خاصة بالآلسنيين حتى الحرب العالمية الثانية . في ١٩٤١ لجأ كلود ليفي شتراوس *Claude Lévi Straus* الأنثروبولوجي الفرنسي الى نيويورك والتحق بمدرسة جديدة للبحث الاجتماعي . وهناك التقى بالآلسني الروسي رومان ياكبسون الذي تأثرت أعماله بنظرية موسير اللغوية . ومنه تعرف ليفي شتراوس على البنيوية واستخدمها في مجال دراسته . يشرح ادومند ليش *Edmund Leach* موضوع بحث الأنثروبولوجيا البنيوية بالصورة التالية (٢) :

• ما نعرفه عن العالم الخارجي نستوعبه خلال حواسنا . وللظواهر التي ندرکها خواص ننسبها اليها نتيجة للطريقة التي تعمل بها حواسنا والطريقة التي يصمم بها دماغ الانسان لتنظيم التحيزات *Stimuli* التي يفذيها وتفسرها . إحدى السمات المهمة جدا في هذه العملية التنظيمية أننا نقطع استمرارية المكان والزمان المحيطين بنا الى أقسام بحيث نفكر في البيئة باعتبارها مكونة من عدد هائل من الأشياء المنفصلة تنتمي لفصائل محددة بالاسم ، ونفكر في مرور الوقت باعتباره يتكون من تتابع لأحداث منفصلة . وبطريقة مماثلة فإننا حين نشيد كثير أشياء مصنوعة (مصنوعات من كل الأنواع) ، أو نبكر احتفالات ، أو نكتب تواريع الماضي ، نلقد ما نستوعبه من الطبيعة : تقسم منتجات ثقافتنا وتنظمها بالطريقة نفسها التي نفترض أنها تقسم منتجات الطبيعة وتنظمها .

إن مهمة الأنثروبولوجيا البنيوية اكتشاف الأنماط أو البنيات التي تقسم خبرة الواقع ، وتوضح الطريقة التي تعمل بها هذه الأنماط والبنيات ، كل على حده وفي علاقة كل منها بالآخر .

وفي الخمسينيات من هذا القرن تبني المفكرون والكتاب الفرنسيون منهج ليفي شتراوس الأنثروبولوجي . طورت البنيوية كنظرية ، إذا وضعنا في الاعتبار المواقف السياسية المتطرفة لهؤلاء الكتاب ، بعدا سياسيا جديدا ، وهو ما أكدته أحداث مايو ١٩٦٨ ، حين ضم الطلبة الفرنسيون جهودهم الى جهود العمال في قضايا سياسية واقتصادية . وانبثقت النظرية البنيوية ، في الشعب والاضطرابات التي تلت تلك الأحداث ، كمنافس قوى للمقاربات الأكاديمية التقليدية كالتاريخية ، والمدرسية النصية ، والشروح المطولة للنصوص . وفي الحقيقة أصبحت البنيوية النظرية التي يعرف بها المفكر الطليمي ذاته .

انتجت عملية التخمر الفكرى فى تلك الفترة عددا من الأعلام ومن النظريات المهمة بالنسبة للنظرية المعاصرة عموما - وتتضمن أعمال لويس ألتوسير Louis Althusser فى النظرية الماركسية ، وجاك لاكان Jacques Lacan فى التحليل النفسى ، ورولان بارت Ronald Barthes فى الأدب والثقافة ، وميشيل فوكو Michel Foucault فى التاريخ وبنية المعرفة (٣) . ومع هذا ، تتناقض أهمية البنيوية فى فرنسا فى السنوات الأخيرة ، بينما تطور رافدا فى البلاد الناطقة بالانجليزية . يحتل ادموند ليش Edmund leach مكانة أساسية فى مجال اللسانيات فى إنجلترا ، بينما يقوم جوناثان كوللر Jonathan Culler بدور مهم فى نشر النظرية البنيوية ومنهجها فى الأدب فى الولايات المتحدة .

تفترض النظرية البنيوية أن الأدب ، كنتاج ثقافى ، يتشكل من بنية اللغة ، التى يعتقد أنها تكون الطبيعة الحقيقية لادراكنا للواقع . تؤدى هذه المقسمة المنطقية الى نتيجتين مهمتين : الأولى ، أنها تتيح للنظرية البنيوية فحص الطرق التى تبني بها نصوص الأدب كلفة - نحوها ، اذا جاز التعبير . ويهد هذا ، حتما ، الطريق للتأكيد السيموطيقى على الكيفية التى يعبر بها النص عن معناه ، بدلا من تأكيد النقد الجديد على ما يميزه .

النتيجة الثانية ، اذا كانت اللغة تمدا بنموذج لادراك الانسان ونشاطه كليهما ، فانه يمكن فحص الأدب كنظام على علاقة بالأنظمة الأخرى فى ثقافة معينة ، لأنه من المفترض أنها كلها تركز على نموذج لغوى . واذا سلمنا بهذا النموذج ، فان التأكيد على العملية الاشارية semiosis فى المقاربة البنيوية للشعر يتضمن أيضا اهتماما بالطريقة التى تعكس بها النصوص الواقع المدرك أو تقلده . وهكذا يمكن أن يتكامل الاهتمام التقليدى بالمحاكاة فى نصوص الإبداع مع بؤرة البنيوية السيموطيقية بصورة جوهرية .

لاحظنا من قبل أن النقد الجديد يركز أساسا على العملية الاشارية فى النص الشعرى ، الا أنه يهتم أيضا بخواص المحاكاة فيه . انه يفترض أن الموقف أو اللحظة الموصوفة فى القصيدة ، والانفعالات المسماة أو المحددة ضمنا أو صراحة . . . الخ ، تعكس حالة الأشياء فى الواقع ، ليس كنسخ بسيط لأحداث الواقع ، ولكن كتمثيل للطريقة التى تعمل بها الأشياء فى الواقع وللعلاقة بينها . وتفترض البنيوية بعض الفرضيات للمائلة ، ولكن لأسباب مختلفة تماما ، وتؤدى الى نتائج مختلفة تماما .

(٣) مستخرج مساهمة فوكو باختصار فى الفصل السادس عن الشعر والتاريخ .

تقودنا نتيجتا المقابلة المنطقية للألسنية الى مزيد من البحث المستمر .
تسكنت دراسة الأدب ، فى علاقتها بالألسنية ، من التحول من الحاح
النقد الجديد على التفسير الى البحث فى البوطيقا ، أى الى تحليل
عمليات المعنى *processes of meaning* وعلاقتها بالشكل . وفى الحقيقة ،
يلاحظ جوناثان كولر فيما يتعلق بهذه النقطة أننا نحتاج الى تفسيرات
أقل لنصوص الأدب ، والى مزيد من البحث فى كيفية حدوث التفسير فى
عقول القراء حين يتفاعلون مع النص (The Pursuit of Signs 3-17) .

تمكننا النتيجة الثانية من أن ندمج موضوع دراستنا بصورة أكثر
رسوخا فى بنية الثقافة عموما ؛ بما فى ذلك أبعادها الاجتماعية ،
والتاريخية والاقتصادية . ومع أن النقد الجديد ، كما رأينا ، لا ينكرون
علاقة الأدب بعناصر الثقافة الأخرى ، الا أنهم يميلون للتشديد على تفرد
النص الأدبى كوسيلة لخلق انسجام ووحدة فى تناثر الثقافة وانقطاعها .
وتصبح لغة الأدب وسيلة خاصة ربما تحقق هذا الانجاز . ويؤدى هذا الى
عزل الأدب كحقل منفصل عن النشاطات الثقافية الأخرى .

تحقق الفرضية البنيوية عن أولية *primacy* اللغة كبنية
سيموطيقية وعن دورها فى كل النشاطات الثقافية وظيفية الانسجام التى
يضمها النقد الجديد على عاتق الأدب . اذا كانت اللغة هى نظام الدلالة
الأول ، فانه يمكن التعامل مع كل الأنظمة الأخرى باعتبارها أنظمة من
الدرجة الثانية ، تتوحد تحت العلامة اللغوية نفسها .

تقودنا هذه الفرضية تلقائيا الى البحث فى الطرق التى تشكل بها
أنظمة الدرجة الثانية *second-order systems* نماذج النظام الأول
first-order system ، والطرق التى يختلف بها نظام عن نظام آخر .
وهكذا تصبح دراسة الأدب بحثا فى طبيعة اللغة كما تستخدم فى الأدب ،
مقارنة بأشكال التواصل اللفظى الأخرى فى الثقافة . ومن ثم فان النقد
البنيوى يخصص الأدب بطريقتين . فى الطريقة الأولى ، يفحص الأدب
كنظام أو بنية مستقلة بذاتها ، لتحديد أنماطها المميزة ، وكشف القوانين
التي تتيح لها أداء المعنى . فى الطريقة الثانية ، يوضع النظام الأدبى
ضمن أنظمة ثقافية ولغوية أكثر شمولاً . ويؤثر هذا الوضع أيضا على
طريقة أداء المعنى فى بعض النصوص الأدبية . ان فهم العملية الإشارية
فى النص يتضمن القبض على خواص المحاكاة لأنها تركز أيضا على
نموذج اللغة الأولى .

يلاحظ جان بياجيه Jean Piaget أن « مفهوم البنية يعظمين
ثلاث أفكار أساسية : فكرة الكلية *wholeness* ، وفكرة التحول

transformation ، وفكرة التنظيم الذاتي **self-regulation** • تتكون أية بنية من عناصر - مثلا ، الكلمات في حالة الشعر - والقوانين أو الشفرات التي تحكم هذه العناصر وتوحيدها • يحدث هذان الشقان اللذان يكونان البنية أو يوجدان مترامبين **simultaneously** : أى أننا لا نجلب العناصر أولا ثم نجلب القوانين ، ولا نجلب القوانين أولا ثم نجلب العناصر • لئلاخذ مثال الأبجدية والقصيدة • تتكون اللانثان من العناصر الأساسية نفسها ، الحروف أو الخواص ، لكن القوانين التي تحكم كلا منهما تصل الى نهايتين مختلفتين ، وهكذا تخلق بنيتين مختلفتين •

ثمة قانونان مهمان في هذا الصدد هما قانون العلاقة **relation** وقانون التعارض **opposition** • اننا ، كقاعدة عامة ، نميل الى افتراض أن اللغة التي نستخدمها ذات معنى جوهرى أو مطلق أو « حقيقى » ، يشير مباشرة الى الموضوعات والعلامات والأصوات التي توجد في عالم الواقع • ومع هذا ، يبين لنا مثال الأبجدية أن المعنى ينبثق من علاقات داخل النظام • لئلاخذ ، مثلا ، الحرف A أنه بذاته مبهم المعنى في أفضل الظروف ، وبلا معنى في أسوأها • أنه يكتسب معنى فقط بعلاقته مع عناصر أخرى شبيهة في النظام نفسه • قد نحدد هذه [العناصر] في الأبجدية بأنها الحروف اللينة (يكون للحرف A معنى فقط حين نراه في علاقته بالحروف اللينة الأخرى E, I, O, U ، التي تشبهه) ، أو نحددها بأنها الحروف الساكنة (يكون للحرف A معنى فقط حين نراه في تعاضه مع الحروف الساكنة B, C, D, F, G ، الخ باعتبارها فصيلة مختلفة) ، أو نحددها كموضع في ترتيب الأبجدية التقليدى (يكون للحرف A معنى في علاقته أو تعاضه مع الحرف Z) •

يتيح لنا قانون العلاقة أن ندرك التشابهات أو الروابط بين العناصر، ولكن علينا أن نعى أن هذه التشابهات في المعنى تبيانية **differential** دائما : حين نرى أن عنصرين على علاقة ببعضهما فإن هذا لا يعنى أننا نعتبرهما شيئا واحدا • قد يكون الحرف A مثل الحرف E ، في أن كليهما حرف لين ، لكن الحرف A ليس الحرف E نفسه •

يعود بنا هذا الى القانون الثانى ، قانون التعارض • أنه يكون المعنى بالاستبعاد ، حين يتيح لنا أن نحدد عنصرا باختلافه عن (وليس في تناقضه التام مع) عنصر آخر في النظام : يكون للحرف A معنى لأنه ليس الحرف B أو E أو Z ومن ثم فإن هذين القانونين يعملان معا في البنية لصناعة المعنى • لا يمكن أن يصلنا مستقلين عن بعضهما • انهما يوضحان ، على أحده المستويات ، مفهوم البنيوية لكلية النظام •

تسمى الفصيلة category التي قد يصنف فيها أحد العناصر محور استبدال paradigm ، وكما يوضح المثال الذى ذكرناه عن الحرف A ، قد يتزامن ظهور عنصر على عدد من محاور الاستبدال . فى مثالنا يظهر الحرف A على محور استبدال كبير فى الإيجدية ، وعلى محاور استبدال أصغر مع الحروف اللينة ، غير الساكنة ، والترتيب الأول - الأخير first-last ordering . ثمة محاور استبدال أخرى يمكن بلا شك الاعتقاد بأن الحرف A قد يوضح عليها . ومن المحتمل أننا نستطيع التفكير فى أمثلة أخرى كثيرة يمكن أن توضع على عدد من محاور الاستبدال فى الوقت نفسه . ومن المهم أن نتذكر أن محور الاستبدال يمثل كقائمة من الاحتمالات . اننا نختار ، بوعى أو بدون وعى ، من عدد من محاور الاستبدال ونحن نشيد عبارة أو نحللها . اننا نختار معنى معطى ، طبقا لقانونى العلاقة والتمازى ، بواسطة محور الاستبدال المنتزع منه ، فى تعارضه مع محاور الاستبدال الأخرى التى استبعدناها ، وبواسطة عناصر لم نختارها من داخل ذلك المحور الاستبدالى .

حين تتحد العناصر فى تنظيمات Organisations أكثر تعقيدا يخلق محور السياق syntagm . يمكن أن نرى العلاقة بين محور الاستبدال ومحور السياق فى أفضل صورها باعتبارها قائمة رأسية من الاحتمالات تنتزع منها وحدة a unit لتتحد مع وحدات أخرى ، طبقا للقوانين أو الشفرات المناسبة ، فى تلفظ « أفقى » ، أى خطى أو مسلسل :

P	P	P	P	P	P	P
a	a	a	a	a	a	a
r	r	r	r	r	r	r
a	a	a	a	a	a	a
S	Y	N	T	A	G	M
d	d	d	d	d	d	d
i	i	i	i	i	i	i
g	g	g	g	g	g	g
m	m	m	m	m	m	m

مع تكوين نص سياقى a syntagmatic text ، تقوم بعض القوانين الأخرى بدورها . ومرة أخرى ، تكتسب هذه القوانين معنى فقط حين توجه فى نظام مناسب . مثلا ، ان طريقة صف القصيدة طباعيا على الصفحة تشبه تماما طريقة صف المعادلة الجبرية (بالطبع ، باستبعاد

الرموز المختلفة تماما والتي تستخدم في أى منها ، النص الشعري أو الجبري) • إننا ، مع هذا ، نقرأ هذين النصين بصورة مختلفة ، لأننا نعرف أنهما نتميان إلى بنيتين مختلفتين ، ومن ثم تكون لهما قوانين مختلفة • نتوقع أن تخصص المعادلة لمنطق رياضى وتصل الى نتيجة « صائبة » أو « خاطئة » : انها ذاتية المراجعة Self-checking بصورة واضحة تماما • ومن المعروف ، من ناحية أخرى ، أن قراءة القصيدة أقل قابلية للوصول في النهاية الى نتيجة « صائبة » أو « خاطئة » ، وإلى تجديد ما اذا كانت تتطلب منا كما في حالة البنية ذاتية المراجعة أن نلجا الى قوانين أخرى غير قوانين المنطق الرياضى •

يبين لنا مثال الحرف A نى الأبجدية أن العناصر تتواجد co-exist متزامنة simultaneously في البنية ، حتى ولو كنا نعرفها فقط في تنابع زمنى • وهكذا فإن الحرف A هو الحرف الأول في الأبجدية ، ويكتسب بعض المعانى نتيجة لهذه الحقيقة وحدها • ويعتمد أى معنى آخر قد يكون لهذا الحرف على مجموعة من العلاقات داخل النظام • نأخذ مثلا آخر ، ان الحرف B لا يكتسب معنى لمجرد أنه الحرف الثانى في الأبجدية ، أو لأنه حرف ساكن ، بينما الحرف A ليس كذلك ، مع أنهما اختلافان مهمان • لكن الحرف B يكتسب معنى أيضا بفضل الأصوات التى تشبهه في انتاجها لفويا ، ولكنها في الحقيقة تتمتع بالقدرة على انتاج معان مختلفة تماما • مثلا ، توجد للحرفين B و P كاصوات ، علاقة يقينية بالحرفين V و F لأن الأربعة كلها تنطق من الشفتين ، وهى اما مجهورة voiced أو مهموسة unvoiced • ان التفاصيل اللغوية التقنية هنا أقل أهمية من معرفة أن هذه الأصوات فارقة distinctive في اللغة الانجليزية • اذا وضعنا كل حرف منها قبل at - ، نتج فعليا معانى مختلفة لكل مجموعة صوتية • تكتسب الكلمات bat (مضرب) و pat (نفرة) و fat (بدين) و vat (نوع ضخ من الأوعية) في اللغة الانجليزية ، بصرف النظر عن التشابه في انتاجها لفويا ، معانى مختلفة تماما • (ان هذه السمات الفارقة ليست واحدة دائما في اللغات كلها • في الأسبانية ، مثلا ، لا يتعارض الحرفان B و V تمارضا واضحا ، وينتج عنهما النطق بكلمات لها أصوات تختلف بصورة فارقة بالنسبة للأذن غير الأسبانية ، ولكن قد يكون لها المعنى نفسه بالنسبة للمتكلم الأسباني) •

المسألة في الشعر ، بالطبع ، أكثر تعقيدا بكثير • أولا ، توجد مجموعة من العلاقات والسمات الفارقة المشتركة في كل التعبيرات اللغوية ، وتوضع هذه المجموعة بالتالى مقابل وجه آخر يدعى « شعريا » ، ولكن

علينا الا نفهم من هذه الكلمة ما كان يفهم منها فى القرن الثامن عشر ،
 أى بمفهوم المعجم الشعرى ، الملائم للشعر فقط . ثمة طريقة مفيدة لفهم
 هذا المفهوم فى نظرية رومان ياكبسون : تتقدم الوظيفة الشعرية على لغة
 النص ذاتها ، انها « تؤكد الرسالة لغايتها الخاصة »

(« Linguistics and Poetics » in DeGeorge and De George 93)

ومع هذا ، يحذر ياكبسون من فصل هذه الوظيفة عن وظائف
 التواصل الأخرى ، ومن الاعتقاد بأن الشعر هو النوع الوحيد من النصوص
 الذى يستخدم الوظيفة الشعرية .

ومن ثم يجب أولا رؤية قراءة النصوص الشعرية فى علاقة صحيحة
 بقراءة نصوص أكثر اعتيادية . يكمن تعارض اللغة الشعرية مع لغة
 أفعال التواصل الأخرى فى درجة من الشعور الذاتى self-consciousness
 باللغة ذاتها . ان سمات كالتقافية أو الوزن أو تكرار الكلمات أو التصويرات
 أو الصور الذهنية تشد انتباه القارئ بعينها عن أى مرجع فى سياق
 الواقع ، وباتجاه النص ذاته . يصبح النص ، بتأثير الوظيفة الشعرية ،
 ذا مرجعية ذاتية self-referential .

ثمة عنصر آخر يعمل على مستوى الكلية wholeness فى بنية
 الشعر هو النظام الشعرى . اننا نرى ، حين نقرأ قصيدة ، كيفية اكتسابها
 أو تحديدها لسماتها الخاصة فى مقابل القصائد الأخرى سواء على
 مستوى الموضوع أو المعالجة أو اللغة . وتسمى هذه السمة التناسى
 intertextuality وهى إحدى الوسائل التى نعرف بها بنية الشعر كجنس
 أدبى genre . حين نقرأ قصيدة أو نسمعها للمرة الأولى ، قد نجد
 صعوبة فى التعامل معها ، ولكننا فى المرة الثانية نكون قد اكتسبنا بعض
 المعرفة التناسية عن الطريقة التى تصل بها القصيدة أو تعبر بها . وكما
 يحدث فى الأنظمة الأخرى ، تعمل قاعدة اكتمال البنية ، مع أننا نعرف
 فقط ببطء . وبعد قراءة عدد كبير من النصوص الشعرية .

أخيرا ، ثمة بنية أو نظام يعمل فى النص الشعرى المفرد . وتمثل
 مجموعات من العلاقات والتعارضات جزءا منه ، وعلى القارئ ، لفهم النص
 ككل ، أن يبحث عن هذه المجموعات . ان هذا المنهج فى القراءة لا يتطلع
 فى التو ، كما فى النقد الجديد ، الى تفسير القصيدة ، لكنه يفتش بدلا
 من هذا عن البنيات أو الأنماط التى تسمح بتلك القراءة . ويخلق هذا
 ما يطلق عليه كولر Culler « المعنى الفارغ » the empty meaning
 فى النص (Structuralist Poetics 119) الذى يكون قابلا بالتالى « للامتلاء »
 بمعان أكثر جوهرية يتيحها المحتوى الدلالي والمجمعى للنص .

وبالتالى يكون مفهوم الكلية فى البنية مفهوما مهما . انه يحدد البنية باعتبارها توجد بكل أوجهها فى وقت واحد ، مع أننا كثيرا لا نستوعبها غالبا الا فى تناوبها . من المهم أن نلاحظ وجود تشابه معين بين التصور البنويى لكلية النظام Wholeness of system ، وفكرة النقد الجديد عن وحدة النص the totality of the text . ومع هذا ، بينما تؤدي مقارنة النقد الجديد الى رؤية النص تقريبا كموضوع جمالى فضائى a spatial aesthetic object ، فإن النظرية البنوية ترى التصميم design أو البنية فى النص كتجريد يتجسد فى سياق لغوى حقيقى أو يتجلى بواسطته . وتوضح ، فضلا عن هذا ، أن النص المفرد لا يتمتع فقط ببنية خاصة تتكون من مجموعات من التعارضات والعلاقات ، ولكنه هو ذاته جزءا من بنية أكبر .

ومع هذا ، اذا توقفنا عند فكرة الكلية وحدها ، فاننا سننتهى الى حد ما بمفهوم استاتيكي للبنية . انه خاصتها الرئيسية هى التزامن synchrony ، أى أنها توجد أو تعمل فقط فى لحظة زمنية واحدة . يقودنا هذا الى أحد استنتاجين خاطئين . الاستنتاج الأول أن البنيات لا تتغير أبدا ، وأن لحظة التزامن لحظة هائلة تمتد من التسجيلات البشرية الأولى الى الآن . الاستنتاج الثانى ، اذا وافقنا على أن التاريخ هو تسجيل التغيرات ، فاننا سنلجا ، كاستنتاج بديل ، الى افتراض أن تغير البنيات يحدث بصورة مشوشة ومتقلبة ، فى بنية متفردة ومستقلة بعد الأخرى .

فى الواقع لا توجد ، بالطبع ، بنيات لا تتغير الى الأبد ، أو بنيات تسمح فجأة الطريق لبنيات أخرى جديدة لا علاقة لها بها . فى الحقيقة ، ان إحدى نقاط الضعف فى نظرية سوسير انها تفضل التزامن synchrony على التماكب diachrony . ومع هذا فالبنية فى الواقع تصور ديناميكي ، وعلى نظيرها أن يسمح بفكرة حدوث التغير باستمرار وبصورة غير محسوبة غالبا على مدار الزمن . وتصبح إحدى البنيات وريثا لبنية أخرى . وهكذا تكون قاعدة التحول ضرورة لاعادة تعريف البنية باعتبارها تعاقبية diachronic ، أى باعتبارها تحدث بين لحظات تاريخية .

إن قاعدة التحول principle of transformation هى الوسيلة التى تجعل أحد الأنظمة يقبل عناصر جديدة أو يستبعدا . ان استبعاد عنصر جديد يتضمن عادة بقاء البنية على وضعها الراهن ، بينما من المرجح أن قبوله يحتاج الى إعادة ترتيب لعناصر النظام ، طبقا لقوانين العلاقة والتعارض الخاصة به (Piaget II) . وتعودنا هذه العناصر من النص المفرد الى النظام الذى يمثل النص جزءا منه . وبالطبع ، تبقى القصيدة ، كنص ، ثابتة بمجرد كتابتها فى شكلها النهائى . ومع هذا فقد تؤثر

تأثيراً حسناً في الأدب ، خاصة في النظام الشعري . مثلاً ، جاءت السونيت الأولى بجنس جديد على النظام الشعري وهكذا أحدثت فيه بعض التبدل . وأدى التطور التالي في شكل السونيت الى مزيد من التغيير في النظام الشعري وأيضاً في النظام الفرعي subsystem الذي أبدعه شكل السونيت ذاته (٤) .

تعتمد طرق قراءة النص ، فضلاً عن هذا ، على شروط نظام الأدب والنظام الثقافي الأكبر وقت القراءة . وهذا يتضمن بالضرورة أن ادراك أحد القراء لبعض عناصر النص واستبعاد الأخرى ، يجعله يستنتج معنى يختلف عن المعنى الذي يستنتجه قارئ آخر في لحظة أخرى من التاريخ . وهذا ، أيضاً ، مثال على لقاعدة التحول .

وتتيح بالتالي هذه القاعدة للبنية أن تنمو وتطور أشكالاً جديدة ، تحررها من الثبات تاريخياً ومن رقابة التصور . ان هذا ، مهما يكن ، يوحى بضرورة وجود قاعدة اضافية عن فكرة البنية الحقيقية التي تعمل للحفاظ على تكامل البنية حتى وهي تتغير ، ومنعها من التبدل ببساطة نتيجة افتقارها للترتيب والهوية . ويعرف بياجيه piaget هذه القاعدة بقاعدة التنظيم الذاتي self-regulation .

نستطيع الاعتقاد بأن القوانين التي تتعلق بالتنظيم الذاتي لنظام تعدد نوعاً خاصاً من محاور الاستبدال . ولكي ينتمي أحد الموضوعات لمحور استبدال ولا ينتمي لمحور آخر ، يجب أن تكون ظواهر محاور الاستبدال قابلة ، أولاً ، للتحديد بحيث تكون طبيعة المجموعة التي يصنفها المحور أو يسميها واضحة وقابلة للمعرفة . وثانياً ، يجب أن يكون استبدال الهوية على علاقة بمحاور استبدال مناسبة . وينتهي نظام التصنيف ؛ غالباً ، بمجموعة فرعية لنظام أكبر وأوسع وبالتالي أكثر غموضاً ، وقده يتضمن مجموعات فرعية تحتاج الى التحديد بدقة أكبر . وهكذا ، ينتمي الحرف A في المثال السابق عن الأبجدية الى محور استبدال الظروف البنية ، وهي مجموعة فرعية ضمن محور استبدال الأبجدية ذاتها .

(٤) قارن بملاحظة اليوت عن تأثير التراث الأدبي في العمل المفرد وتأثيره به :

« ان وجود الآثار الأدبية يشكل ترتيباً نموذجياً بينها ، ويعمل بأفعال عمل فني جديد (جديد حقاً) بينها . ويكون الترتيب الحالي مكتملاً قبل وصول العمل الجديد ، وحتى يبقى الترتيب بعد اضافة الجديد ، يكون على الترتيب كله ان يتحمل ، ولو الى حد ضئيل جداً ، وهكذا تسيّر علاقات كل عمل فني ونصفي وتقييمه باتجاه الكل الذي يصاد لتنظيمه »

("Tradition and Individual Talent", Selected Essays, London : Faber, 1900, 18).

وبالمثل ، يمكن تعريف الشعر بأنه مجموعة فرعية للنظام الأدبي ، وتعريف
 « نظام » السنونيت بأنه مجموعة فرعية للنظام الشعرى .

لحدود الهوية وظيفية مزدوجة . أنها تحدد تحديدًا أكثر وضوحاً
 العناصر التي قد يتضمنها النظام ، والعناصر التي يجب استبعادها .
 تلج قاعدة احتواء العناصر أو استبعادها على تزويدنا بوسيلة لفهم
 النظام بحيث نعرف ما يحدث حين تتجاوز حدود أحد الأنظمة ، أو حين
 نتعامل مع بنية مختلفة تماماً . إذا وضعنا في الاعتبار طبيعة الحرف
 A كرمز لوضع الابتداء أو البداية . نستطيع أن نرى أننا ، بهذا الوجه
 من الدلالات المحتملة لحروف الأبجدية ، نقرب من نظام مختلف لترتيب
 العناصر ، أنه نظام الأرقام . وهذا واضح في طريقة استخدام الحروف
 بصورة محدودة للإشارة إلى الترتيب : نكرر كثيراً استخدام التعارض
 بين الحرفين A و Z للإشارة إلى أول الترتيب وآخره . وقد نستخدم ،
 حين نضغ قائمة بعدد صغير من النقاط ، الحروف الأولى من الأبجدية
 للإشارة إلى الترتيب . ولكن قد يؤدي استخدام رموز الأبجدية في عدد
 كبير من النقاط إلى التشويش . تأمل ، مثلاً ، ما قد يحدث بمجرد أن
 نصل إلى الحرف Z في قائمة من ٣٠ نقطة .

ومن ثم يمكننا القواعد الثلاث التي أعلنها بيأجيه من رؤية أن
 القصيدة بذاتها تكون نظاماً مفرداً ، كاملاً بكل أجزائه ، ومن رؤيتها أيضاً
 كجزء من أنظمة أكبر : وهي في ترتيب تصاعدي ، نظام الشعر ، ونظام
 لغة الأدب ، ونظام اللغة اليومية . قد تبدو للوهلة الأولى قاعدتنا التحول
 والتنظيم الذاتي في مفارقة ، لأن الأولى تتضمن نظاماً مفتوحاً ، بينما
 تتضمن الثانية نظاماً مغلقاً . ويمكن أن نتناول شكل السنونيت كمثال
 للتعامل مع هذا التناقض الظاهري . نشأ هذا الشكل من الشعر وتطور
 في أواخر المصور الوسطى وفي عصر النهضة ، وقد نشأ كقصيدة تتكون
 من ١٤ بيتاً وتفضل أنساقاً معينة في القافية والوزن . قد نرى أن هذا
 الشكل الخاص ، لكونه نموذجياً في السنونيت ، يكشف قوانين التنظيم
 الذاتي . وتشير ، مع هذا ، التجارب في شكل السنونيت لزيادة عدد
 الأبيات في أواخر عصر النهضة وأيضاً في أواخر القرن التاسع عشر ،
 إلى قاعدة التحول . يتمتع نظام السنونيت بالقدرة على تغيير ما يبدو أنه
 شكل غير قابل للتغيير .

مع هذا ، تبقى قاعدة التنظيم الذاتي عاملاً قوياً ، لأن القصيدة التي
 تتكون من ١٦ بيتاً لا تكون بالضرورة سنونيت . لابد من وجود عناصر
 أخرى حتى يمكن أن يبقى تعريف سنونيتات جيرارد مانلي هوبكنز Gerard
 Manley Hopkins التي تتكون من ١٤/١٥ بيتاً بأنها سنونيتات ،

وبالمثل سونيتات جورج ميريدث George Meredith التي تتكون من ١٦ بيتا . أحد هذه العناصر هو عنصر « التحول » « turn » أو القلب reversal في نهاية القصيدة . ويحدث هذا بصورة نموذجية في البيت التاسع في عدد كبير من قصائده عصر النهضة ، كما لاحظنا في مناقشة سونيت شكسبير في الفصل السابق . ومع هذا يتأخر التحول الى البيتين الثالث عشر والرابع عشر في الأشكال التي توصف بالانجليزية أو الشكسبيرية . وفي شكل السونيت الأطول الذي يفضلهُ ميريدث ، يتأخر التحول أيضا الى البيتين الخامس عشر والسادس عشر . يبدو هذا ، مهما يكن ، قريبا من حدود تعريف السونيت كشكل . وإذا طالت السونيت ، مثلا ، الى ٢٤ بيتا ، فإنها ستكون أكثر صعوبة بكثير ، لأن تأثير التحول يعتمد على إيجاز الشكل . يجب أن يكون القلب reversal قريبا من افتتاحية القصيدة حتى يدرك باعتباره قلبا .

وهكذا ، حين تحدث تغييرات في أحد الأنظمة ، فإن قوانينه الداخلية تسمح ببعض التغييرات ولا تسمح بالأخرى ، وتسمح أيضا بالتغير الى نقطة معينة ، ولا تسمح بتجاوزها . والا كان من المستحيل أن يوجه نظام ، وكان التغير بلا نهاية ومطلقا .

يفترض المشروع الجنيوي في الأدب وجود ثلاثة أبعاد في نصوص الأدب المفردة التي يهتم بها . البعد الأول ، ان النص بذاته نظام أو بنية خاصة . يعتقد هنا أن النص يستخدم اللغة بطرق تميز هذا النص وحده . وهكذا ، قد تضطلع الكلمات بتظليل المعنى الذي يعززه السياق وحده . وتنظم هذه الكلمات ، فضلا عن هذا ، في بنايات نحوية ودلالية وشكلية تحتاج من القارئ أن يكتشفها ، ويفحصها لتحديد المعنى الذي قد يستنتجه (أو تستنتجه) من النص ، وأيضا طريقة استنتاج هذا المعنى . وبتعبير آخر يمكن أن نقول ان لكل قصيدة « نحوها » و « تركيبها » و « معجمها » ، وتحدد هذه العناصر الطريقة التي يمكن بها حل شفرة استخدامها وفهمها للغة .

البعد الثاني للنص المفرد هو ذلك البعد الذي يضعه في نظام الأدب ككل . ان وجود هذا النظام يعني بالضرورة أن النصوص تتأثر حتما ، على مستوى البنيات الشكلية والتصورية بنصوص أخرى (٥) . ويعتمد بالتالي جزء من معنى أي نص على علاقة التناهي مع نصوص أخرى ، معاصرة

(٥) لارن يلاحظه اليوت عن وضع الشاعر في تراث الأدب في :

"Tradition and the Individual Talent" المشار اليه في الهامش رقم ٧

في الفصل الثاني .

له وسابقة عليه . ويتضمن هذا فضايا الجنس الأدبي كالبنية الشكلية
للقصيدة - مثلا ، ما اذا كانت سونيت أو مرثية elegy - بالإضافة الى
معاني الرموز والاستعارات ، ويتضمن أيضا أنواع الأداء التي ترتبط
ارتباطا نموذجيا بالنصوص الشعرية .

البعد الثالث للنص المفرد هو ذلك البعد الذي يقيم علاقة بين النص
والثقافة ككل . وسنتناول هذا الوجه في الفصول التالية من هذا الكتاب .
فقط ، نقول هنا ان البعد البنيوي الذي يضع هذا الوجه الخاص من أوجه
القصيدة في المقامة يميل ، بالضرورة ، الى التأكيد على بؤرة المحاكاة ،
في تعارضها مع البؤرة السيموطيقية الخالصة ، في النظرية البنيوية .

تتجه الأبعاد الثلاثة للبحث البنيوي كلها الى نشاط القارئ بصورة
خاصة . وكما يحدث في **النقد الجديد** ، يميل دور المؤلف في عملية
استنتاج المعنى من النص . أفرد **النقاد الجدد** النص من وجود المؤلف
لأنهم رأوا فيه اهتمامات تاريخية وبيوجرافية لا علاقة لها بمعنى النص
كبنية لفظية ، ولأن هدف المؤلف اما أن يتجسد في النص ، أو لا تكون
له أية علاقة بمعناه .

يرتكز البرهان البنيوي على فرضيات شديدة التباين . الفرضية
الأولى عن اللغة ودورها الأساسي في النشاط الانساني والاجتماعي . ان
اللغة ، بالطبع ، هي الخاصة العامة لأعضاء أية ثقافة ، وهذه الحقيقة قد
تقود المرء الى النتيجة التي توصل اليها **النقد الجديد** والتي ترى أن معالجة
القارئ للنص في قراءته صحيحة كمعالجة المؤلف له في بئانه . ومع
هذا ، تعني القاعدة البنيوية التي ترى أن ادراكنا للواقع مشروط باللغة
ويتم بواسطتها أننا مقيدون في اللغة وبها - وفي الحقيقة ، فان فردريك
جيمسون Fredric Jameson يدعوها « سجن اللغة the prison house
of language » . ويوحى هذا بأن الحاجة الى حل شفرة نصوص
من أنواع مختلفة أو « قراءتها » تفرض علينا كحقيقة يومية . وتصبح
عملية القراءة سلطة عليا لأنها الطريقة التي نفهم بها الواقع والحجوات التي
نحياها بالإضافة الى نصوص الأدب . يعتبر التقليد الرومانسي - وبعد
الرومانسي وظيفة الأديب حالة خاصة ، قد ترى من هذا المنظور باعتبارها
مجرد مرحلة أولى في توليد المعنى في النص . وتتم هذه الوظيفة وتكتمل
بوظيفة القارئ وهي وظيفة أكثر أهمية . ومن ثم تشرح عملية ابتاع الأدب
في النظرية البنيوية بافتراض أن مؤلف النص هو أيضا قارئه الأول .

ولأن المؤلفين قراء أيضا لـ « نصوص » عديدة من أنواع مختلفة كتبها
« مؤلفون » آخرون ، يصبح عمل قاعدة التناص في أي نص محدد عملا

مقدماً ودقيقاً • لا يمتد مرجع التناص Intertextual reference خلال البعد التماثلي diachronic dimension للنص فقط ، ولكنه يمتد أيضاً خلال البعد التزامني synchronic له • وهكذا يصبح المؤلف قناة للانشغالات والاهتمامات الثقافية • تكتب الثقافة ، عموماً ، النص بواسطة المؤلف •

ان هذا النزول بالمؤلف من وضعه المتميز كمبدع الى مرتبة أدنى في الوسط الثقافي يقتحم الجزء الأساسي من ميثولوجيا الأدب ودراسة الأدب • انه أكثر جذرية بكثير من وضع **النقاد الجدد** للمؤلف كمصدر أساسي في انتاج نصوص الأدب جانباً ، واعتباره عنصراً لا علاقة له بقرائها • انه ، فضلاً عن هذا ، يحول الاهتمام بعيداً عن الالهام الصوفي للمؤلف ، ويحركه بدلاً من هذا باتجاه العمليات التي يفهم بها القراء ، بطرق مختلفة ، نصوص الأدب •

ان التفكير في الشعر كنظام بصطلحات البنيوية يعنى رؤيه كنظام لغوي يعمل على عدة مستويات • المستوى الأول هو مستوى **اللغة** ذاتها : يجب أن يكون النص قابلاً للقراءة كبنية تركيبية ونحوية • المستوى التالي هو مستوى **اللغة الشعرية** : يستخدم النحر والتركيب Syntax (وأحياناً الأداء أو المعجم) استخداماً متميزاً في النصوص الشعرية المفردة • المستوى الثالث هو مستوى **نحو الشعر** grammar of poetry كجنس أدبي يمكن أن توضع فيه هذه النصوص المفردة • وأخيراً ، يوجد **نحو الأعمال الأدبية عموماً** ، ويمثل جنس الشعر جزءاً منها • تتحول البنية اللغوية في كل مستوى الى عنصر مختلف ينتقل مثلاً من النحو الأساسي على أحد المستويات الى عنصر معجمي على مستوى آخر •

ان رؤية العمل الأدبي كعمل يعمل على مستويات مختلفة بهذه الطريقة تساعد الناقد البنيوي ، كما تساعد **النقاد الجدد** ، على تعريف الأدب كبنية لغوي يختلف عن الأبنية اللفظية الأخرى ، كالمحادثة اذا أخذنا مثلاً شفهيًا ، أو كخطاب الى جريدة اذا أخذنا مثلاً مكتوباً • وتساعد أيضاً ، فضلاً عن هذا ، على توضيح طبيعة النظام الفردي - نظام الشعر في حالتنا • ان التفكير في الشعر بهذه الصورة يساعدنا أيضاً على رؤية الأعمال الأدبية باعتبارها تقع ضمن أجناس أو أنواع خاصة ، يعرف كل منها بقوانينه وتقاليد الخاصة • وبالمثل ، يعطى مفهوم النظام الأدبي الأكبر للأعمال المفردة احساساً بالسياق الذي يتضمن منظوراً تاريخياً قد يوحى بالكيفية التي يجب أن يقرأ بها ذلك العمل •

البنوية فى التطبيق :

تعدنا قصيدة « Jabberwocky » التى كتبها لويس كارول Lewis Carroll
وهى قصيدة تخلو من المعنى nonsense بنص توضيحي نطبق عليه قواعد
النقد البنيوي . ينشأ الخلو من المعنى nonsensicality فى هذه
القصيدة عن أسوددية الوضع والشخصية (كما هو الحال ، مثلا ، مع
الكثير من نظم ادوارد لير Edward Lear الذى يخلو من المعنى ، أو فى
الحقيقة مع النزوات الكارولية Carrollian الأخرى مثل the White
Knight's song in Through the Looking Glass بصورة أقل
مما ينشأ عن انتشار معجم يخترعه كارول ذاته ويبقى ، بالتالى ، مبهما
بالنسبة للقارى . ولأننا بهذه الصورة نحرّم من مراجع واضحة للنص .
فإننا نضطر ، إذا كنا نأمل فى الخروج بمعنى من القصيدة ، أن ننكب
على البنيات المكونة لها والتى تقيم علاقة تناص بينها وبين نصوص أخرى :

Jabberwocky

"T was brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe,
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outrave.

Beware the Jabberwock, my son !
The jaws that bite, the claws that catch !
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch !"

He took his vorpal sword in hand ;
Long time the manxome foe he sought -
So rested he by the Tumtum tree,
And stood a while in thought.

And, as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burred as it came !

One, two ! One, two ! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack !

He left it dead, and with its head

He came galumphing back.

And hast thou slain the Jabberwock ?

Come to my arms, my beamish boy !

O frabjous day ! Callooh ! Callay !

He chortled in his joy.

T was brillig, and the slithy toves

Did gyre and gimble in the wabe;

All mimsy were the borogoves,

And the mome raths outrabe.

يمكن أن تقسم مشكلة المعنى في هذه القصيدة الى قسمين : الأول ، كما لاحظنا من قبل ، هو السؤال عن اللغة التي يستخدمها كارول ، وكيف نستطيع اقامة علاقة بين الكلمات الغريبة مثل « brillig » وخبرتنا الخاصة باللغة . والقسم الثاني هو السؤال عن معنى بنية القصيدة أو تصميمها ، وتتوقف الإجابة عن هذا السؤال بوضوح الى حد ما على التوصل الى اجابة عن السؤال الأول .

يوحى الاهتمام الدقيق بقصيدة « Jabberwocky » ، مع أننا قد لا نعرف المعنى الدقيق لكل كلمة في النص ، بأن قواعد النحو والتركيب Syntax في الانجليزية تتبع لنا أن نخاطر بتخمينات مفيدة تماما عن المعنى التقريبي للكلمات غير المألوفة . تأتي كلمة « wabe » مثلا ، في وضع يبدو أنه ظرف مكان (in the wabe) وتوحى الكلمة بموضع من نوع ما ، ومن ناحية أخرى ، يتضمن الجمع في « mome raths » بارتباطه بفعل من الأفعال الجرمانية (outrabe) ، أنها مخلوقات تنهك في نشاط من نوع ما .

ومع هذا لا تؤدي استراتيجة استنتاج معنى نحوي وتركيبى خالص من النص الى حل مرض لشفرة المحتوى القاموسى Lexical للقصيدة ، لأن النص يسمح لنا بالتحرك فقط في منطقة تقريبة للمعنى الكامن ، تاركين المركز ، الدلالة الحقيقية للكلمة ، أجوف أو فارغا . وفي الحقيقة قد لا يكون « المعنى » القاموسى الحقيقى وثيق الصلة بهذه القصيدة كما في نصوص شعرية أخرى . ولأن قصيدة « Jabberwocky » تدفعنا باستمرار لمواجهة نص كلماته الأساسية بلا معنى ، فقد تكون المواجهة مع مشكلة اللغة ذاتها ، والتساؤلات عن المرجعية والدلالة جزءا من دلالتها . وفي هذه الحالة ، قد نستنتج أنه مهما يكن المعنى الحقيقى لكلمة « Wabe » أو « mome raths » فإن هذا المعنى ثانوى بالنسبة لرغبة

واضحة في النص للعب بقواعد اللغة - ان مراعاة هذه القواعد تشهد عليها تلك الأمثلة عن توافق العدد بين الفاعل والفعل (ان كلمة « borogoves » تأخذ الفعل المساعد « were » الذي يدل على الجمع) ، وتسقي الظروف والصفات قابلة للمعرفة تسببا من الشكل والوضع التركيبي في الجملة (ان كلمة « mimsy » وصف واضح لكلمة « borogoves » ، كما ان كلمة « mome » وصف لكلمة « raths ») .

قد نخطو خطوة اضافية ونقرر أنه من الواضح تماما أن الكلمات التي تخلق من المعنى في قصيدة . « Jabberwocky » كلمات ذات مرجعية ذاتية self-referential في المعنى . ومع هذا ، لا نستطيع في هذه الحالة أن ندعي أن النص يحدد حقيقة الكلمات المبهمة . وهكذا ، اما أن موضوع المعنى القاموسي الدقيق لا علاقة له بهذا النص ، أو أنه مؤجل بصورة غير محددة في عملية استنتاج معنى القصيدة . وفيما بعد في Through the Looking Glass ، تتلو Alice القصيدة على Humpty Dumpty وتطلب منه أن يشرح لها النص . وتعرز معاني « الكلمات الصعبة » التي يقسمها لها مرجعيتها الذاتية الأساسية ، وتدل مهمة Humpty Dumpty الاعتبارية تماما في تقديم المعاني أن علينا نحن أيضا كقراء أن نخمن تخمينات خطرة . يقدم النص ذاته مفاتيح قليلة ولا يقدم أية ضمانات للمساعدة في مهمة اكتشاف معنى القصيدة .

القسم الثاني من المعنى هو بنية النص ذاته . ان أي تحليل لهذا النص يوضح أنه يتكون من جزئين . يتكون الجزء الأول من مقطع افتتاحي يتكرر بنصه في ختام النص . ومع هذا ، فعلاقة هذين المقطعين المتطابقين بالمقاطع الخمسة الأخرى علاقة غير واضحة فيما يتعلق بمعنى القصيدة . يشترك المقطعان الأول والأخير في علاقة اردافية paratactic مع المقاطع الداخلية في القصيدة : أي في علاقة تجاور أو تقارب أكثر مما هي علاقة سببية أو تتابع ، أو علاقة منطقية أخرى من أي نوع (Smith 98-109) ومع هذا تفعلنا الشفرات التي نستخدمها في القراءة الى افتراض نوع من الترابط المهم بين المقطع المكرر وبقية القصيدة ، وبالتالي معنى مهم لوجوده . ونميل بالتالي كقراء طبقا لهذا الى بناء construct ونغرس insert علاقة ذات معنى لنستنتج معنى من نص سيبدو بدونها نصا مشوشا من الناحية السببية .

وهكذا قد نصل الى نتائج متنوعة تتعلق بمعنى المقطع المكرر وعلاقته ببقية القصيدة . قد تكون إحدى هذه النتائج أن المقطعين يمثلان اطارا للمقاطع الداخلية . وفي هذه الحالة يكون التكرار في وقت واحد استهلالا

وختامياً (انظر Smith ، خاصة من ص ١٥٨ - ١٦٦) • ويعنى هذا ، فى الواقع ، أننا نرى معنى المقطعين من وظيفتهما • وقد تكون احدى النتائج الأخرى أن المقطع المكرر على علاقة سلبية ببقية القصيدة : ويتميز آخر ، يكن معناه بدقة فى انعدام علاقته ببقية النص • ثمة رأى آخر قد يرى هذين المقطعين تعليقاً ساخراً على العمل الموصوف فى المقاطع المركزية • وهذا هو الاحتمال الذى نستكشفه الآن •

تحكى قصة فى الجزء الثانى من القصيدة ، المقاطع الخمسة الوسطى ، ومع هذا يبقى ما يسبقها وما يتلوها غير واضح بالنسبة لنا • لم تحك لنا القصة لماذا يتقدم الولد ليذبح ال Jabberwock ، ولم تحك لنا ما قد يتضمنه هذا الفعل • ومع هذا توحى الألفة مع نصوص بينية intertexts كالشعر الملحمى ورومانس العصور الوسطى أن هذا البحث يميز طقوس الانتقال وحلول عصر البطل • يبدو أن هذا البطل ليس مستعداً لتحمل مسئولياته ، التى يكاد ال Jabberwock الرهيب لا يشعر بها ، ويبقى البطل ظاهرياً تحت وصاية المتكلم فى المقاطع •

يشير انعدام الاتساق inconsequentiality فى فعل ذبح ال Jabberwock بناته الى عملية سخرية مؤثرة فى القصيدة • ونستطيع مع هذا رؤية المزيد من السخرية المؤثرة داخل بنية النص وفى تشعبه الى أجزاء وظيفية • لنتأمل الطريقة التى يشيد بها كل جزء منها قصور الزمن فى القصيدة • ان الزمن استاتيكي فى المقطع المكرر • تتكرر الأحداث الموصوفة (مهما يكن «معناها» النقيض) فى الوقت نفسه وبالتأثير نفسه • والزمن ، من ناحية أخرى ، ديناميكي فى المقاطع الخمسة المركزية • انها تحكى قصة فى تتابع بارع للأفعال • وفى الحقيقة ، يكن فى هذا التمازج بين محورى الاستبدال الوقتى والاستاتيكي والديناميكي معظم الصعوبة فى معنى قصيدة « Jabberwocky » • على النص لكى يحكى قصة مفهومة ، تتكون من شبكة وأحداث ، أن يستخدم نسبة أكبر نسبياً من الدوال signifies الممكن ادراكها • قد لا نعرف من هو a Jabberwock ولا نعرف معنى كلمة « Vorpal » ، لكن حقيقة أن ال Jabberwock كائن بشع واضحة فى السياق ، بينما تبدو كلمة « vorpal » أقل أهمية فى المعنى من الكلمتين اللتين تصفهما ، « السيف sword » و « النصل blade » ، ومعناها ، بالطبع ، معروف تماماً • ومن ناحية أخرى ، فإن تأثير الاستاتيكية ، فى المقطع الذى يتكرر مرتين بدون أية اضافة ، هو الضرورى وليس معانى الكلمات المفردة • فى هذين المقطعين ، يمنعنا العدد الأكبر نسبياً من الكلمات التى تخلو من المعنى ، مع غموضها التام ، فى الحقيقة ، من محاولة تحويلهما الى أكثر من خلفية •

ثمة طريقتان نستطيع أن نستنتج بهما معنى هذه القصيدة ، في علاقته بالبناء المزدوج للزمن في النص . الطريقة الأولى لقراءة تكرار التوقف الزمني في القطعين الأول والأخير هي فهم هذا التكرار باعتباره اتباما للدورة . يعود النص ، في النهاية ، الى حالة الوجود التي بنا منها . تدعم هذه القراءة بالطبع التأثير الختامي لهذا التكرار ، ولكنها تقودنا أيضا الى فهم جزئي القصيدة على أساس اعتماد العلاقة بينهما بصورة جوهرية . اذا كانت دورة الوجود تستعاد تماما ، بدون أى تغيير في العالم الموصوف في النص ، ويكون أى تعرف على حقيقة انجاز الولد وموت الـ Jabberwock ، فإن بحث الولد يكونه بالتالى فارغا تماما . انه بلا تأثير على الواقع اليومي الذى تشيده القصيدة وبالتالي تكون أهميته ضئيلة الا بالنسبة للمشاركين في البحث ، أى المتكلم في المقاطع المركزية ، والولد ، والـ « Jabberwocky » ذاته بالطبع .

وفي الطريقة الثانية ، قد نقرأ اللحظة الموصوفة في نهاية القصيدة لا باعتبارها مجرد تكرار للحظة الموصوفة في البداية ولكن ، بدلا من هذا ، باعتبارها لحظة متماثلة معها . وبهذه القراءة ، يبدو أن النص يصف برهة تنزامن فيها سلسلتان من الأحداث ، احدهما مألوفة والاخرى خارجة على المؤلف : في الوقت نفسه يحدث أن *more raths outgrabe* ويحدث أن *the toves gyre in the wabe* ، ويشعر الولد المتشبع في بحثه وتحقيق هدفه . تقف هذه القراءة ، ولكن بهذه الطريقة وخلال البنية الإدراكية *paratactic structure* يوجد ايحاء بانعدام الصلة بينها . يقاس الزمن في العالم الأرضي بأجزاء منتظمة : توحى العبارة الافتتاحية ، « *It was brillig* » باستخدامها الضمير « *it* » غير المحدد ، بموقع الزمن سواء اكانت « *brillig* » تشير الى قياس للزمن - مثلا ، « كانت الساعة ١٢ » - أم الى حالة الطبيعة في لحظة خاصة - مثلا ، « كانت مشمسمة » . وفي هذا السياق تجري الأحداث في علاقتها بدورات الزمن بصورة روتينية (« *... and the alithy toves/Did gyre and grumble in the wabe* ») ومن ناحية أخرى يقاس الوقت في عالم الهولت *monsters* والأبطال الطامحين بالأعمال المفردة والأحداث المفاجئة « *Long time the manxome foe he sought* ... » « *He left it dead, and with its head / He went galumphing back* » ان هذين العالمين غير متجانسين ويلقى وجودهما المشترك في نص يوحدهما ظاهريا الضوء على اختلافاتهما الجوهرية .

ان القصيدة تركز بالتالى على سلسلة من التمارضات . يتعارض القطعان الأول والأخير ، كما رأينا ، في بنائهما للزمن وفي اللغة المستعملة

فيهما وأيضا في تقصيلهما للجمع وبالتالي للمراجع العامة للكائنات المتنوعة التي تسكن القصيدة (toves, borogoves and raths) ، مع المقاطع الخمسة المركزية، والتي تركز على الفرد والمفرد في كل من الهوية والفعل . ويمكننا في هذه المقاطع الخمسة ادراك عدد آخر من محاور الاستبدال المتعارضة : الشيباب والشيخوخة (الولد والمتكلم ، الذي يحدد هويته في خطابه للبطل بـ « يا بني my son ! » كشخص أكبر استعاريا ، ان لم يكن واقعيا) ، الذات والموضوع (المتكلم والشيء أو الشخص الذي يتكلم عنه) ، الاستاتيكي والديناميكي (يبقى المتكلم في المؤخرة ، ويتقدم الولد لمحاربة الهولة) ، غير المألوف والمألوف (البحث عن الهولات ، مقابل البقاء في البيت ، كما يفعل المتكلم بوضوح) ... الخ . وهكذا نرسم القصيدة مجموعة من العلاقات التي لها معنى . مع أنها قد لا تبوح بالمعنى الدقيق لبعض الكلمات . ويبقى أن القصيدة ، في التحليل النهائي ، تتحدى أية محاولة لتوحيدها والنظر إليها كوحدة : تصادف أية قراءة للنص مشكلة علاقة المقطعين الأول والآخر ببقية القصيدة . ينشأ قدر كبير من « انعدام المعنى » في القصيدة نتيجة لفصل بداية النص ونهايته عن وسطه أكثر مما ينشأ عن الغرابة في المعجم .

إن القارئ المطلع على الأدب الشائع في أيام كارول Carroll سيميز في المقاطع الخمسة المركزية بعض تلميحات التناس في قصيدة « Jabberwocky » ، أولا ، مع الأغنية الأدبية the literary ballad وثانيا ، مع قصة البحث the story of the quest وقد شاعرا كلاهما على أيدي الشعراء الرومانسيين وخلفائهم . وتعطي قصيدة كوليرج « La Belle Dame » ، وقصيدة كيتس « The Rime of Ancient Mariner » ، أمثلة لتلك القصائد Sons Merci و « The Eve of St Agnes » أمثلة لتلك القصائد الرومانسية التي كانت يدورها نموذجا لبعض القصائد الفيكتورية كقصيدة براوننج « Child Harold » ، وقد هجا بايرون تلك النماذج في دون جوان Don Juan .

إن قصة الولد المشع the beamish boy الذي يذبح ال Jabberwock ويعود برأسه للمتكلم في المقاطع الخمسة الداخلية هي بوضوح باروديا Parody تضاف لتلك القصائد . لا تصل الكلمات غير المألوفة وحدها إلى تلطيف حالة اللغز والترقب الشائعة في تلك القصائد (من يستطيع ، مثلا ، أن يهرب بشدة مخلوقا يدعى طائر ال Jubjub ؟) ، ولكن أعمال البطل ذاتها أقل من أن توصف بالبطولة : إنه يكاد يفاجأ بال Jabberwock وتوحى عودة « galumphing » بشباب أخرق أكثر مما توحى ببطل رائع . إن استجابة المتكلم لنجاح الولد تكاد تكون استجابة بلهوه

« O frabjous day ! — Callooh ! Callay ! » وتوحى هذه الاستجابة

مع الإشارة الى البطل بـ « ولدى my son » و « ولدى المشجع my beamish boy » بأن المتكلم رجل أكبر من البطل ، ومن المؤكد أنه على علاقة أبوية به إن لم يكن أباه بالفعل . ومع هذا لا يبدو ، باستثناء التحذيرات الواضحة تماما التى يقدمها للبطل ، أية سمة للحكمة أو المعرفة الخاصة التى تبديها هذه الشخصيات بصورة تقليدية فى النصوص التى تتناول البحث والعمل الجرى . (قارن ، مثلا ، بينه وبين شخصيات مثل أثينا Athene وفيرجيل Virgil ، فى قصائد البحث التى كتبها هومر Homer ودانتى Dante أو شخصية انجيلا Angela ، الممرضة المجوز ، فى « Eve of St Agnes ») .

وينشأ عن هذا سؤال أساسى آخر : هل المتكلم فى مقاطع البحث هو ذاته المتكلم فى المقطعين اللذين تبدأ بهما القصيدة وتنتهى ؟ لا يبدو أن المشهد والأحداث الموصوفة فى هذين المقطعين على علاقة بالقصة التى تحكى من المقطع الثانى الى السادس . إن لهما فى الحقيقة وظيفة مزدوجة : استهلال القصيدة وختامها ، وتوفير خلفية لقصة البحث . وقد نرى ، إضافة الى هذا ، أن هدف هذه الوظيفة المزدوجة هو إخفاء العشوائية التى يبدأ بها البحث - بتحذير لا تهديد له أو تفسير - وانعدام الحسم فى النتيجة . نخرج بصورة ذهنية للمتكلم وهو يغنى فى مرج ، وبلا ذكر اضافى للبطل .

تتضمن هذه السات ببساطة أن قصة البحث ، فى التحليل الأخير ، لا صلة لها بالمقطعين . إن تكرار المشهد والأحداث فى المقطع الأخير يثير التساؤل حول قيمة المآثر البطولية التى تسرد فى المقاطع التى تسبقه ، لأنها لا تؤثر على عالم القصيدة الذى يشيد فى المقطع الأول ، ويستمر يعمل فى المقطع الأخير . وقد نمضى الى أبعد من هذا ونرى أن كارول Carrol فى هذه القصيدة ينتقد ضمنيًا ، فى باروديا parody ، القيم الأدبية فى مجتمعه ، ويصم مثالياته الأخلاقية بفضائل المراهقين .

توضح القراءة السابقة لقصيدة « Jabberwocky » قدرة النظرية البنائية على كشف آليات النص عن طريق إنتاج القارئ للبنى . من الصعب هنا أن تصل قراءة تتبع النقد الجديد الى تفسير مرض لهذا النص ، إذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة لفته المراوغة .

ومن ناحية أخرى ، يركز النقد الجديد كنظرية أدبية على الشعر خاصة . أنه يتعامل بصورة أقل اكتمالا مع البنيات الأكبر للقصة النثرية والدراما . وفى المقابل ، تفضل النظرية البنائية المعاصرة السردى narrative على حساب الشعر الغنائى ، والعنصر السردى فى قصيدة « Jabberwocky »

يستجيب بالطبع استجابة طيبة بصورة خاصة لقراءة بنيوية كما رأينا .
 قد يكون انبثاق البنيوية المعاصرة عن زواج الإلسنية والأنثروبولوجيا
 مسئولاً بصورة خاصة عن التوكيد على السردية ، حيث تهتم الإلسنية
 بالكلام المتتابع ، وتهتم الأنثروبولوجيا بالأسطورة والبلوك . كانت
 النظرية البنيوية تميل ، حتى وقت قريب ، الى نبذ الشعر الغنائي باعتباره
 مجرد مثال للاستخدام الخاص للغة ، الوظيفة الشعرية عند ياكبسون
 (انظر ، مثلاً ، روبرت سكولز Robert Scholes : « ان الشعر يمكنه
 الفريد في الثقافة ، واللفظ ، واسلوب الانسان في استخدام لفته » (١٢)) .

ومع هذا يرى يوجين فينس Eugene Vance أن النموذج السردى
 الذى ابتكره جريماس A.J. Greimas يمكن استخدامه أيضاً لتفسير
 تفاصيل معينة فى غنائيات القرن الثانى عشر فى فرنسا . ويتيح هذا
 الرأى لدراسة الشعر الغنائى أن تتضمن الشفرات السردية التى استبعلت
 حتى الآن ، ويوحى بأن عملية استنتاج المعنى فى تلك النصوص تضى الى
 أبعد من مجرد استنتاج لحظة سيكولوجية خاصة فى سلسلة من الأحداث
 التى تنمى ضمناً ، ولكنها تبذل فى الحقيقة بنية الأحداث فى نص القصيدة
 ذاتها (٦) .

إن النظرية البنيوية ، بالتالى ، ذات أهمية فى القدرة على كشف
 الأنماط والآليات التى يستنتج بها القارئ معنى من النص . إنها بالفعل
 أقل نجاحاً من النقد الجديد فى انجاز تفسير للنص ، ليس فى العنود على
 المعنى النصى فقط ، ولكن الجمالى أيضاً ، والقيم الأخلاقية والاجتماعية .
 ومن ناحية أخرى ، تتيح البنيوية طرقاً متنوعة لقراءة النص ، وبالحاحها
 على طبيعة النهاية المفتوحة ، تمت تطبيقات القراءة والنقد الى أبعد من
 المجال المتاح فى النقد الجديد . يضيف الأساس الإلسنى والنصى القوى
 للنقد البنىوى بعداً مفقوداً فى النقد الجديد . إنه الأساس نفسه الذى
 يؤدى ، مع هذا ، فى نظرية التفكيك بعد البنيوية ، الى كشف النصوص
 باعتبارها بنيات لمعنى مراوغ .

(١) انظر أيضاً ديفيد بهيلندر ،

· "True-Speaking Flattery : Narrativity and Authenticity in the Sonnet
 Sequence", Poetics 17 (1988) : 37-47.

التفكيك

ان التفكيك deconstruction ، بالمعنى الدقيق ، مقارنة فلسفية للنصوص أكثر مما هي أدبية . انه نظرية بعد البنيوية post-structuralist ولا تدل « بعد Post » هنا على أن التفكيك يحل محل البنيوية باعتباره نظرية أحدث زمنيا ، ولكنها تدل بالأحرى على أنه يعتمد على البنيوية كنظام تحليلي سابق . تطور التفكيك في فرنسا أساسا ، وارتبط عموما بأعمال جاك دريدا Jacques Derrida ، ويمكن القول انه أبدعه كمنهج لقراءة النصوص . ومهما يكن ، فإن دريدا ذاته يعترف بفضل أعمال بعض الفلاسفة السابقين عليه مثل كانت Kant ، ونييتشه Nietzsche ، وهوسرل Husserl ، وهابجر Heidegger (ويخضع كتاباتهم لفحص دقيق) أكثر مما يعترف بفضل أعمال منظري الأدب ونقاد السابقين عليه .

اكتسب التفكيك منذ ظهوره عددا كبيرا من الممثلين والمناقضين في فرنسا وفي الولايات المتحدة أيضا . وقد وجد في الولايات المتحدة مقرا في جامعة ييل Yale ، حيث ارتبط بعدد من الأسماء مثل جيفري هارتمان Geoffrey Hartman ، وبول دي مان Paul de Man ، وهيلز ميللر J. Hillis Miller . وفي الحقيقة ، تم على أيدي النقاد والمنظرين الأمريكيين تطبيق التفكيك بصورة أكثر خصوصية على نصوص الأدب ، ويرى بعض المنظرين أنه تم استيعابه بصورته الأمريكية (مع أنها ليست تلك التي تدرس في ييل Yale بصورة خاصة) في **النقد الجديد** الذي لا يزال سائدا . أي أن التفكيك ، طبقا لهذا الرأي ، قد دجن في الأكاديمية الأمريكية وتحول الى نسخة متطورة ، أكثر براعة وحساسية ، نسخة نوع من قراءة النصوص **بالنقد الجديد** . ويشكل هنا ، طبقا لهذا الرأي أيضا ، جزاء ظاهرا من أصوله (انه مصطلح يثير المشاكل في نظرية التفكيك ، وهكذا يخلق سخرية معينة في هذا السياق) كمنهج يثير

الأسئلة حول كل أنواع النصوص وممارساتنا الشائعة في قراءتها ،
ليوضح كيفية نشأة النصوص وكيفية فهمنا لها بافتراضات خاصة عن
اللغة ، ترتبط بدورها بأيديولوجيات الثقافة السائدة .

ما التفكيك ؟ يعرفه كولر Culler سلبا : « ان التفكيك ليس نظرية
تحدد المعنى لتخبرك كيف تقرأ عليه (Culler, On Deconstruction 131)
وترى باربارا جونسون Barbara Johnson أنه « التمزيق الدقيق لقوى
الدلالة المتصارعة في النص » ، بينما يقول بول دي مان Paul de Man
عن تطبيق هذه النظرية : « على التفكيك دائما لتحقيق هدفه أن يظهر
التفصلات والأجزاء المختبئة في الوحدات الجوهرية monadic totalities
المفترضة » (Allegories of Reading 249) . وبالنسبة للقراء الذين
تربوا على نظريات أدب هدفها التعرف على معنى واضح ومحدد في النص ،
تكون لغة التعريفات في هذه النظرية ، وتعبيراتها عن أهدافها أو مغزاها
أو استراتيجياتها صعبة ومربكة . ولم يقل الارياك ، بالطبع ، في
السينوات الأخيرة بنمو « مدارس » مختلفة لممارسة التفكيك ، تطور كل
منها غالبا علم مصطلحات خاصا بها .

ومع هذا ، ينبثق شيء واحد بوضوح من التعريفات السابقة . ان
التفكيك نظرية تهدف الى انتاج تفسيرات لنصوص خاصة (مع أن تفسيرات
جديدة وبارعة وأحيانا هائلة نتجت عن تطبيقات كثيرة لنظرية التفكيك)
أقل مما تهدف الى فحص الطريقة التي يقرأ بها القراء هذه النصوص ،
والطريقة التي تقدم بها ظاهريا هذه النصوص ذاتها قراءات **مفضلة** .
لا يجب التفاوض عن كلمة « ظاهريا » في الجملة السابقة أو التعامل معها
باستخفاف : يفترض التفكيك كمقدمة منطقية أولى أن قراءة أي نص تماثل
identification مع خطاب خاص فيه . ان العملية التي نصل بها ،
كقراء ، الى هذا التماثل تتضمن قدرتنا على التعامل مع الشفرات اللغوية
التي نعالج بها معنى النص ، ولأن هذه الشفرات ترتبط بالبنيات والقيم
الثقافية ، فان تلك العملية تتضمن الفرضيات والأيديولوجيات التي ندخلها
على النص ، سواء أكانت خاصة بنا ومعاصرة لنا ، أم التي نعتقد أنها
فرضيات وأيديولوجيات الثقافة التي أنتجت النص .

ولأن اللغة وأيديولوجيا الثقافة أكبر من النص ذاته ، الذي عليه ان
يتكيف مع شفرات اللغة والثقافة والتي قد تكون متناقضة ، فمن غير
المألوف أن يكون خطاب النص متكاملا وغير ملتبس . وهكذا يمكن أن
نقول ان كل النصوص تحتوي على عناصر تمزيق disruptive
elements ، أو نقاط قطع points of rupture أو فجوات gaps

تسمح ، حين تدرك وتفحص بدقة ، بقراءات أخرى هامشية أو غير مفضلة ، قراءات تضع المعنى المكتشف الواضح ظاهريا ، أو المعنى الحتمى أو المألوف موضع التساؤل . هكذا تفحص القراءة التفكيكية النص لتعثر على نقاط « تفك undo » عندها شفراته التكوينية ذاتها .

إن ممارستنا الطبيعية للقراءة تعتبر اللغة شفافة بقدر ما تكف عن تقديم معنى مباشر . وكما رأينا فقد ناقشت النظرية البنوية هذا الموضوع من قبل ، ولكنها افترضت عموما أن الشفرات التي تتكون منها اللغة تتمتع بثبات داخل النظام . يفحص التفكيك هذه الفرضية . تسلم البنوية ، مثلا ، بوجود التعارضات المزدوجة في الثقافة ولفتنا : ترى النظرية البنوية أن مصطلحات مثل رجل / امرأة man/woman وطبيعة / ثقافة nature/culture ، ومرتفع / منخفض high/low تساعدنا على تنظيم organising الواقع من خلال اللغة . ومع هذا ، يرى التفكيك أن هذه التعارضات ليست بلا قيمة : إن الطبيعة naturalness الظاهرة التي تختار المصطلح الأول تتضمن في الحقيقة تراتبية hierarchisation أو أسبقية prioritisation تفرض ، غالبا بلا وعى ، على التعارض . وفي الكلمات الأخرى يكتسب المصطلح الأول قيمة إيجابية والثاني يكتسب قيمة سلبية . مثلا ، يمكن تعريف « المرأة » بأنها « الآخر » بالنسبة « للرجل » ، ويمكن بالتالي - في ثقافة تفضل قواعد الرجال والذكور - رؤية النساء في مرتبة تالية للرجال . ويمكن إجراء المناقشة نفسها بالنسبة لـ طبيعة / ثقافة ، وبالطبع ، بالنسبة لأي زوج آخر متعارض .

ومهما يكن ، فإن التعرف على هذا فقط ليس كافيا . يبحث التفكيك عن المصطلح الذي قد يفهم على الأقل ، إذا لم يوفق بينهما ، أنه موجود في علاقة توتر (١) . وتكمن إحدى الطرق التي ينشد فيها دريدا هذا الفعل في نظريته عن المكمل supplement . ويمكن تعريفه بأنه نص أو عنصر يضاف إلى آخر أو يعتبر ثانويا بالنسبة له ، ويعتبر الآخر بنية أو نظاما نصيا أكثر اكتمالا . ومهما يكن وكما يلاحظ دريدا في دراسته عن روسو Rousseau « ذلك المكمل الخطر ... » (Of Grammatology 141-64) « ... That Dangerous Supplement » إذا كانت الإضافة إلى البنية ممكنة فلا يمكن أن تكون البنية كاملة ، وإذا

(١) إن نظرية التفكيك ، في الواقع ، حذرة من محاولات التأثير على التوفيق بين التعارضات ، أو العثور على وضع ثبات بينها . تتشكك المصطلحات عن العلاقة بين التعارضات على التوتر وعدم الثبات ، وفي محاولة للتقليل من شأن هذه الخواص أو إسقاطها ، يكون على هذه المصطلحات أن تمنح امتيازاً لأحد عناصر التعارض ثم تدعى ، حتى بدون تهم ، أن هذا ليس وخمعا هناميا .

كانت اضافة المكمّل ممكنة فلا يمكن أن يكون المكمّل ثانوياً تماماً . وهكذا اذا رجعنا الى التعارض بين **طبيعة/ثقافة** يمكن أن نرى أننا نظن عموماً أن الطبيعة أساسية وكاملة ، بينما الثقافة ثانوية لأنها مصنعة ، وللسبب نفسه فإن عدم الاكتمال هو قدرهما : يمكن اعتبار الثقافة مكملة للطبيعة . ومهما يكن وبالمنطق الذي يفصح به دريدا في نظريته عن المكمّل ، فالطبيعة ، برغم ارتباطنا بمفهوم ما بعد الرومانسية ، لا يمكن أن تكون كاملة – لا يمكنها ، مثلاً ، أن تكون بالمفهوم الانساني صالحة للسكنى تماماً – والا كان ابتكار الثقافة غير ضروري . وإذا لم تكن الثقافة مكملة للطبيعة ، فعلينا بالبحث عن مصطلح ثالث يتضمن « الطبيعة » و « الثقافة » كليهما .

ويمكن إجراء المناقشة نفسها بالنسبة للتعارض بين **رجل/امراة** ، نكتشف ، أولاً ، أن « الرجل » ليس له أمتياز الأسبقية على « المرأة » ، وفي الحقيقة يمكن حتى اعتباره ثانوياً بالنسبة « للمرأة » ، وثانياً ، يجب البحث عن مصطلح آخر يرى « الرجل » و « المرأة » صورتين له (انظر دراسة كولر عن ارتباطات نظرية التفكيك بالتحليل النفسي الفرويدى ونظرية الأنوثة ، **On Deconstruction** ١٦٥ - ٧٥) . ويعتبر كشف دريدا ، المشهور الآن ، للعلاقة المكملة بين الكلام والكتابة كمصطلحين متعارضين ، أساسياً في فهم الأدب ، والشعر خاصة .

يلاحظ دريدا ، أنه حتى في زمن يعود الى محاورات أفلاطون ، كان الكلام مقسماً على الكتابة كطريقة للتواصل . وكان ينظر الى الكتابة كمكمل آلى للكلام الذى يعتبر أساسياً وتلقائياً وشفافاً للمعنى . وتعتبر الكتابة ، فى المقابل ، ثانوية ومتروية أكثر ، وهكذا فإن التفكير ، أو المعنى أو الأفكار التى يجب نقلها تنقل فى الحقيقة بواسطة الكتابة ومن ثم تتأثر (« تتلوث » contaminated) بها . هذه ، بالطبع ، هى المقاربة « العامة » commonsense للعلاقة بين الكلام والكتابة اللذين نالهما ، وهى ما يصفه دريدا بمركزية الصوت **phonocentrism** ، أو امتياز المنطوق على المكتوب .

ومهما يكن وكما يشير دريدا ، فإن الصموبات والأخطار المرتبطة بالكتابة توجد بالفعل فى الكلام . ولأن اللغة هى اللغة ، يكون التعبير النقى وغير الملوث عما يقصده المرء نموذجاً لا يمكن تحقيقه حتى فى الكلام حيث يظهر انعكاس ضئيل لخبرة المرء الخاصة . ومهما يكن ، تخترق اللغة فعلاً بالصور البلاغية والمجازات **tropes** (٢) ، كالاستعارة ، التى

(٢) الجاز Trop : « صورة من الكلام تتكون باستخدام كلمة أو جملة فى معنى غير معناها الحقيقى (OED) » .

ليست خاصة مرتبطة بنصوص الأدب النقية فقط ، ولكنها كثيرة التكرار
في المحادثات اليومية . كما يلاحظ دي مان de Man :

نعرف أن لفتنا الاجتماعية بكاملها نظام معقد لحيل بلاغية صممت
للهروب من التعبير المباشر عن الرغبات التي ، بكل ما تحمله الكلمة من
معنى ، لا يمكن أن تسمى unnameable - ليس لأنها مخجلة أدبياً
ethically (لأن هذا يجعل المشكلة بسيطة للغاية) ، ولكن لأن التعبير
بدون وسيط مستحيل فلسفياً . (« النقد والأزمة » Criticism and
« Crisis العمى والبصيرة Blindness and Insight » (٩)) .

إن هذه المجازات تحرف النموذج المرغوب في نقل مباشر للمعنى
المقصود وتعمقه ، بصرف النظر عما إذا كان المرء يتكلم أو يكتب ، وتكون
النتيجة دائماً تشويهاً أو ازدواجية في المعنى المحتمل . ويرى دريدا ،
في الواقع ، أننا إذا وضعنا هذا الأمر في الاعتبار ، يكون من الأصح
التسليم بأن الكتابة أساسية ، حيث أننا نوافق على أنها لا تحاول الزلات
المحتملة والفعلية للمعنى ، والتحول من الدلالة البلاغية التي توجد أيضاً
في الكلام ، ولكننا نفضل ألا نلاحظها .

إن عدم التسليم بهذا الأمر ليس حتمياً . إن دريدا راجعه إلى
مركزية اللغة logocentrism في الثقافة الغربية . تدل كلمة *توجوس*
logos ، كما يخبرنا قاموس أكسفورد الإنجليزي ، على كل من « الكلمة »
و « السبب » : وهكذا يرتبط الدال signifier والمعلل intelligence
الذي ينطق الدال مما في معنى هذه العلامة . ويرى دريدا أن هذا جعل
للغة « حضوراً ميتافيزيقياً » في فكر الثقافة الغربية . أي أن نطق اللغة
أصبح محدوداً بحضور المرء (الحقيقي أو المفترض) الذي ينطق . وهكذا ،
نفترض تلقائياً ، حين نقرأ نصاً من أي نوع أو نسمعه ، وجود كاتب أو
ناطق لذلك النص ، بصرف النظر عن أن اثبات هذه قد يكون صعباً (٣) .
وهكذا تكون مركزية اللغة ، أو الحضور الميتافيزيقي ، القاعدة الحافظة
وراء مركزية الصوت .

إن هذا التبرير لإعادة الترتيب التي تدمر iconoclastic الإترائية
التي تمنح الكلام امتيازاً على الكتابة يجب العثور عليه في أسطورة
النشوء . أننا نفترض أن الكلام سابق على الكتابة ، وأن الكتابة كانت

(٢) من المهم أن نلاحظ في هذا الربط الحاج النقد الجديد على أن نص القصيدة
ينطقه شخص لشخص آخر ، في سياق خاص (درامي) : أنه مثال على الحضور
يظهر بوضوح في قراءة الشعر .

مجرد وسيلة ملائمة لنسخ الكلام وتلويحه . ومع هذا ، يرى دريدا أن هذا النشوء لا يمكن أبدا أن يكون له مكان في الواقع . أولا ، أننا لا يمكن أن نعرف معرفة أكيدة اللحظة التاريخية التي أخذت فيها اللفظ شكل الكلام ، أو أن نعرف ، ثانيا ، اللحظة التي انبثقت فيها الكتابة للمرة الأولى وتم التمييز بينها وبين الكلام . أن كل ما لدينا فرضية مبنية على دليل تاريخي ممزق ، وحتى هذا الدليل لا يمكن تقديمه بصورة حاسمة . هل رسم الحيوان على حائط كهف هو التمثيل المكتوب للكلمة التي تطلق على ذلك الحيوان في الثقافة التي أنتجت الرسم ، أم أنه تمثيل ، على نفس مستوى الكلمة ، لذلك الحيوان ؟

وفي الحقيقة إذا كانت الكتابة وسيلة لاعادة انتاج الكلام أو تكراره ، فإن علينا الموافقة على أن هذا الكلام نفسه يحتوى على الآليات التي يمكن بها إعادة انتاجه وتكراره . أن انحدار الكتابة الى مجرد طريقة للنسخ - لتكرار ما هو أصلي - هو بالتالي تشويه لطبيعة الكلام نفسه ، الذي يمكن نسخه أيضا من لحظة لأخرى ، أو من سياق لآخر ، أو من صوت لآخر .

هكذا تعكس الكتابة ، التي يصبح فيها الكلام مراوغا طبقا لأساطير الثقافة الشائعة التي تضع الكتابة في تعارض مع الكلام ، انعكاسا دقيقا طبيعة اللغة الحقيقية ، لأنها توضح بصورة ملموسة مشاكل اللفظ نفسها - نها تنقل فكرا غامض المعنى ، وتستخدم اللفظ البلاغي التي تجعل الأفكار (أو الحقائق) مبهمة أو مشسوحة بالضرورة حتى وهي تنقلها . ولذا يطور دريدا بصورة مثيرة للخلاف وبدرجة معينة من اللعب العايب ، مفهوم أن الكتابة ، كنظام كائن يناظر مفهوم البنيوية عن اللغة *langue* ، سابقة على الكلام الذي يماثل الكلام *parole* في مفهوم البنيوية والذي يمثل التحقيق الفعلي للنظام اللغوي (٤) . ويخلق هذا المفهوم ، بالطبع ، في وجه « الحقيقة » المنظورة والنزعة الثقافية .

ومع هذا ، يخفى التمازج بين الكلام/الكتابة ، في رأى دريدا ، ما يدعوه *archi-écriture* أو الكتابة البدائية *archewriting* ويمكن رؤية كل من الكلام والكتابة كتجل لمصطلح لغوي ثالث ، نوع من الكتابة (البدائية) ، وهو في الحقيقة تعريف للفظ نفسها . هنا تقترب نظرية دريدا الخاصة من نظرية أفلاطون ومن نظرية النشوء ، لأنه يمكن رؤية أن الكتابة البدائية مجرد نسخة من نظرية أفلاطون عن المثل *forms* ، أو الجواهر المثالية للأشياء ، وهكذا تكون أصلا لكل من الكلام

(٤) ميز سوسير بين *langue* كنظام لغوي ، و *parole* كإداء فعلي .

والكتابة . ومع هذا ، لا يعنى مفهوم دريدا للكتابة البدائية أنها سابقة
فى الوجود على الكلام والكتابة ، أو أنها بنيت على غرارها ، انه يعتقد ،
بالمعكس ، أن اللغة تعمل بطريقة معينة ، يسميها الكتابة البدائية ،
وتظهر هذه العملية أو تتجلى فى كل من الكلام والكتابة . ان الكتابة ،
فى الحقيقة ، يمكن أن تمنح امتيازاً على الكلام لأنها أقل اخفاء لوظيفة
الكتابة البدائية ، ولأنها تنبذ أساطير الحضور والبداهة التى يستتر فيها
الكلام - لأسباب تكمن فى أيديولوجيا الثقافة وتاريخها .

عند هذه النقطة قد نكون مؤهلين لطرح السؤال التالى : اذا افترضنا
أن حضور المعنى وبداهته وحيثان فى الكلام والكتابة كليهما ، فما المعنى
نفسه ؟ هل هو ، أيضاً ، وهمى ؟ اننا فى حاجة الى اقامة روابط معينة
بين البنيوية والتفكيك للبدء فى استكشاف هذا السؤال . لاحظنا ، فى
الفصل السابق ، أن البنيوية نظرية سيموطيقية أساساً تتكىء دعواها
عن خاصية المحاكاة على فرضيتها بأن اللغة هى الأهم ، ليس فقط فى
الاتصال ، ولكن أيضاً فى ادراك الواقع . انها ، طبقاً للنظرية البنيوية ،
نظام الدلالة الأول . ان كل الأنظمة الأخرى تقام على غرار اللغة وتعتمد
عليها ، وهى بالتالى أنظمة ثانوية . وهكذا يمكن تعريف البنيوية باعتبارها
نظرية تتجه الى النص وتعطى الأولوية لعملية الإشارة semiosis ، ومع
هذا ، اذا وافقنا على أن كل عمليات الادراك والاتصال تتأسس فى اللغة
نفسها ، فمن الممكن أيضاً رؤية العملية السيموطيقية باعتبارها عملية
محاكاة ، حيث تشكل اللغة ادراكنا وتمثيلنا للواقع الخارجى .

يمكن وصف التفكيك ، كنظرية بعد - البنيوية ، بأنه عملية إشارة
فى نكوص مطلق . ومع أن البنيوية تؤكد على أن الرابطة بين اللغة والواقع
الذى نمتلكه رابطة اعتباطية تحددها الثقافة ، فانها تتضمن على الأقل
أن العلاقة بين العلامة والموضوع راسخة فى حدود الثقافة المعينة وراسخة
أيضاً فى نظرة عقل الفاعل الواعى الذى يعيش تلك الثقافة ، ان لم تكن
تسلم بهذا . ان المعنى فى اللغة (ويوافق التفكيك على المقصدة البنيوية
التي ترى أن اللغة هى نظام الدلالة الأول) - سؤال عن الاختلاف
différance ، كما يكتب دريدا هذه الكلمة . وهذا المصطلح لعب على
المعاني الفرنسية لهذه الكلمة . تدل الكلمة ، من ناحية على « الاختلاف
difference » بالفهم نفسه الذى تؤكد به البنيوية على حدوث تلك الدلالة
فى تفاعل التمازج فى اللغة . ويتقحم التفكيك خطوة إضافية حين يرى
أنه لو كان للعلامات - الكلمات - معنى فقط فى الاختلاف ، فليس هناك
معنى « جوهرى » أو « مطلق » . ويكون لدينا بالأحرى بقايا تلك المعاني
الفائبة التى تعطى علاقتها المتأنة معنى للعلامة الخاصة التى نتناولها .

ان هذا الاختلاف نفسه يضع نفسه ، فضلا عن هذا ، بين دال
signifier العلامة ومدلولها signified : يميز الشكل الفيزيقي
أو المادى للعلامة باختلافه عن المعنى المقترض له . كما تلاحظ Gayatri
Chakravorty Spivak في تصدير ترجمتها لكتاب De la grammatologie :

انه « وجود » غريب للعلامة : نصفها دائما « ليس هناك » ، والنصف
الآخر دائما « ليس ذلك » . ويتم تحديد بنية العلامة ببقايا أو مسار ذلك
الآخر الغائب الى الأبد . (Of Grammatologie xvii) .

ان النصف الذى هو دائما « ليس هناك » هو ، بالطبع ، المدلول
- المعنى - الذى تشير اليه العلامة ، ولكن لا يمكن تعريفها به . والنصف
الذى هو دائما « ليس ذلك » هو الدال - التجل الفيزيقي أو المادى للعلامة
التي لا قية لها أساسا بدون الدال .

تكن هذه المفارقة فى اللغة ذاتها وترتب عليها ان المعنى ملتبس
دائما . انه أبدا ليس « هناك » حيث يوجد النظام الدال . وكلما غلب
النص المعنى أكثر فى بنية علاماته ، أصبح ذلك المعنى مراوفا أكثر .
وهذا هو المعنى الثانى للاختلاف différence ، الذى قد يعنى فى
الفرنسية « التأجيل » « deferral » . ويرى دريدا أن المعنى مؤجل
باستمرار فى لعبة الدوال فى اللغة ، يجب دائما الوصول الى المعنى ، لكن
الوصول اليه لا يحدث أبدا .

ان لهذا الكلام تضمينات فلسفية كبيرة . كان الموقف التقليدى
للفلسفة الغربية يبحث عن الحقيقة منذ المصور الكلاسيكية . تعنى كلمة
« فلسفة » ، اتولوجيا ، « حب الحكمة أو معرفة الأشياء » . ومع هذا ،
وحيث ان هذا الحب للحقيقة والبحث عنها ممكن المحدث والانفصاح عنه
فى اللغة فقط ، فان ما ينتج بالفعل خطاب مصوغ فى بنية بلاغية قد
تشير استعاراتها ومجازاتها البلاغية الى وجود الحقيقة الخارجى
و « الواقعى » ، ونحن نفحصها بدقة و « نفككها » ، نراها كابتداع لفظي
أو كبناء لما تبحث عنه الفلسفة ظاهريا لتشر عليه خارجها .

لذا يوجه دريدا تأملاته فى بعض النصوص الأساسية المتنوعة فى
الفلسفة والتاريخ والنقد وعلم النفس الى تماثل البنية البلاغية فى النص
الذى يتيح ، بصورة ساخرة ironically ، بناء حقيقة حاضرة ظاهريا ،
وتفكيكها : أى كشف النص كبنية لقوية . وتتأثر هذه البنية ذاتها تأثرا
شديدا بالأساطير والأيدولوجيات الثقافية . هكذا يرى دريدا أنه حتى
بالنسبة للنصوص التى تبدو راديكالية - أى راديكالية فى عصرها -

يثبت فى النهاية أنها تأسست على فرضيات كلاسيكية تقليدية . ويسمح هذا بتفكيك مزدوج : أولا ، يثبت فى النهاية أن الراديكالية أو التجديد وهم ، وثانيا ، يلاحظ أن النصوص المصدرية التى تعتمد عليها النصوص التالية يمكن أن تماثل هى ذاتها وتفكك بواسطة التناص .

ينضمّن هذا الوضع أمرين مهمين : الأول أن التفكيك تكوّن دائم . لا يتم فقط تفكيك النص موضع الاهتمام ، ولكن تفكك أيضا تلك النصوص التى قد تمتد إليها جنوره . لا يتم تفكيك هذه النصوص فقط ، ولكن يصبح أيضا المقال أو الكتاب أو العملية التى قد يتأثر بها تفكيك النص ذاته عرضة للتفكيك . أن عملية التفكيك ، كما يراها دريدا ، ليست مجرد عملية سلبية . أنها خبرة تنويرية أيضا لأنها تكشف أيديولوجيات معينة وتجعلها فى تناول الفحص . أنها تسمح بتحليل العلاقة بين اللغة وبنياتها ، والمعنى أو المغزى الذى تدل عليه . أنها لا تمنع التعليق النظرى أو النقدي بذاته تميزا على الملاحظة أو التفكيك كما تفعل نظريات أخرى كثيرة .

والثانى ، أن هذه النظرية تلغى التمييز التقليدى بين الكتابة الإبداعية « أو » الأدبية « والكتابة الأخرى ، خاصة الكتابة التحليلية والنقدية والأنواع الاستطرادية discursive الأخرى . يعتمد التمييز ، أولا ، على الحضور الميتافيزيقي ، أى على فكرة أن للكاتب فى الأدب حضورا حقيقيا فى النص ، بينما يختفى الكاتب فى الكتابة النقدية وراء النص الأدبي ، الذى يعتبر أوليا ، أو يتطفل عليه . أن أطروحة دريدا عن أولية الكتابة تعيد بناء تلك النصوص وكأنها موضوعة فى نطاق يعرض كل النصوص للفحص التفكيكي ، بصرف النظر عن ذاتيتها أو موضوعيتها .

ثانيا ، يعتمد التمييز على ما يعرفه دى مان de Man ، فى لغة الأدب ، بأنه « لغة مشوّرة بهدفها الأسى وتميل إلى أكمل فهم ممكن للذات » (« الشكل والهدف فى النقد الجديد الأمريكى » ، المعنى والبصيرة ٣١) . أنه لا معنى بهذا أن لغة نصوص الأدب تتمتع بصلاحية أو مرجعية أكثر من أنواع اللغة الأخرى (مع أنه يرى أن هذه هى الطريقة التى نميل إليها فى قراءة نصوص الأدب ، ولكنه يعنى أنها تسمى ذاتها كلفة . ومن ثم :

« يتجه التفسير النقدي إلى الوعي ذاته المشغول بأسجاز التفسير الكلى . أن العلاقة بين المؤلف والناقد لا تظهر اختلافا فى نوع النشاط الذى يقومون به ، حيث أنه ليس ثمة انقطاع أساسى بين الانجازين اللذين يهدف كل منهما للفهم تماما ، أن الفرق أساسا زمانى . أن الشعر هو المعرفة السابقة foreknowledge للنقد ، (٣١) .

وقد تبني أتباع دريدا الأمريكيون مختلف أوجه عمله ، وطوروها بطرق خاصة : دى مان de Man مثلا ، أحد أكثر التفكيكيين صرامة في المسار الدريدي Derridean vien ، انه مهتم بالطريقة التي تشيد بها البنيات البلاغية للنص ، خاصة استعاراته ، معنى واحدا ظاهريا ، ولكن تلك البنيات حين تخضع لتحليل مناسب ودقيق قد يتضح أن ذلك المعنى • يتفكك في الحقيقة لصالح نص آخر قد تعارض تضميناته الأيديولوجية تلك التضمينات التي أقصص عنها في النص • وقد وصف باحثون نظريون آخرون ، مثل هارتمان Hartman ، مفاهيم دريدا للغة باعتبارها لعبة ، وطوروا نظرية تسجد المتمة الكرنفالية carnivalesque enjoyment في توريات النداعي اللغوى والأدبي والسباب ذلك النداعي • وفي عرض لتلك المقاربات المتنوعة في التفكيك والنقد Deconstruction and Criticism ، تبرز مقالات لكل من هارولد بلوم ، وبول دى مان ، وجاك دريدا ، وجيفرى ه • هارتمان و ج • هيليس ميلر •

لنتأمل ، قبل التحول الى نص شعري واستكشافه من وجهة نظر نظرية التفكيك كسثال للتقنية ، الطريقة التي تعمل بها إحدى الاستعارات الخاصة في الاستخدام اليومي • اعتدنا ، ونحن نتعامل مع بعض المسائل المالية أو الاقتصادية ، أن نستخدم استعارة معينة في أشكال لغوية متنوعة • اننا نتكلم عن « تدفق النقد cash flow » و « سيولة النقد (أو العملة) cash (or money) liquidity » و « سيولة الأصول liquidity of assets » ، و « تصفية الديون liquidation of debts » . تربط الاستعارة بجلاء بين مسائل السيولة والمسائل النقدية ، وعلى التفكيكي أن يهتم ، أولا ، بمعرفة الأسباب التي تجعل هذه الاستعارة ملائمة في هذا السياق ، وثانيا ، بما تدل عليه هذه الاستعارة فعليا • بالطبع ، توحى الاستعارة ، على أحد المستويات ، بوفرة النقد في المجتمع • ومهما يكن فإن أهم التعاملات في ثقافتنا هي التعاملات الورقية ، وليس التداول الفعلي للنقد من يد لأخرى • ولذا حين نتكلم عن « تدفق النقد » أو « سيولته » ينتج تأثير الحضور المباشر للنقد في البنية المالية التي لا يرى فيها المرء فواتير البنك الحقيقية التي يتعامل بها إلا نادرا • ويصبح هذا الحضور ، بمعنى من المعاني ، هو المعادل الاقتصادي للحضور الميتافيزيقي الذي يلاحظه دريدا في الكثير من الكتابات الفلسفية والأدبية والنظرية في ثقافتنا •

وعلى مستوى آخر ، تطبع naturalises الاستعارة العملة ، التي لا تتدفق في الواقع أبدا ، إلا اذا كانت معدنا سككت منه النقود • (نمة نوع مهم من هذا التدفق في تنابع الفيلم أو في اعلانات التلفزيون ،

التي تظهر العملة أو الفوانير وهي « نمدق » بسرعة وراء الكاميرا ، لخلق في عبورها احساسا بالثراء) - وهكذا تتم مقارنة العملة بشيء مألوف ، حميد وبريء ، كالماء ، طبيعي ومفيد . وهذه الطريقة يفصل رمض الثقافة للمال ومحيطه عبر القرون عن حقيقة المال ودورته في المجتمع - ان حب المال أو نبجيل شيطان الجشع توفر للعملة المسكوكة فعلا ، وفي السنع بمدق جيد للمعد تدعيم للاقتصاد ونفع للمجتمع كله .

إذا اضربا قليلا من استعارة السيولة نستطيع ، مع هذا ، ان نرى أن فكرة تدفق المال أو الثروة تدل على حضور دائم . حين يتدفق الماء ، يبقى التيار نفسه حاضرا ، مع أن جزيئات الماء الحقيقية نفسها تختفي باستمرار وإلى الأبد من المشهد . وقد فهم هيراقليطس في القرن السادس قبل الميلاد هذا الوضع الذي يتضمن مفارقة . ان نظريته ترى أن البشر استخدموا باستمرار عددا من العبارات الاستعارية التي تستخدم غالبا صورة الماء المتدفق ، وتتضمن ربما أفضل ملاحظاته المعروفة : « لا تستطيع نزول النهر نفسه مرتين ، لأن الماء العذب يتدفق دائما من فوقك » (٥) . ان الاستعارة المالبية دعوة الى رؤية التعاملات الاقتصادية في الضوء نفسه ، حتى ولو كانت خبرتها الفردية قد توحى بأن المال يزول بالفعل أسرع من إعادة تكوينه .

لذا ، فمن السخرية أنه يجب الاستشهاد بالاستعارة نفسها حين نود أن نكلم عن عدم تدفق النقد cash non-flow ، كما في « تصفية الديون » . يتضمن الدين اعاقا في دورة المال ، ولا يمكن أن تبقى اعاقا من هذا النوع سائلة : أي أنه لا يمكن للدين أن يبور تماما بالطريقة نفسها التي يمكن أن يبور بها المال ، مع أن رجال الاقتصاد والتجار ، بالطبع ، شديدو الحساسية لتأثير الدين على الاقتصاد والتجارة . وبالإضافة الى هذا ، فإن ما يتم تأكيده في هذا الاستخدام الخاص للاستعارة هو بدقة حقيقة أن المال لا يعود لتدفقه بصورة سحرية أو طبيعية ، كما في حالة تيار الماء . وهكذا تستخدم الاستعارة إيجابيا لتدل على دورة المال ، وسلبيا لتدل على اعاقا في دورته ، والحاجة المترتبة عليها لاصلاح هذا الشرخ في البنية الاقتصادية . وينبع عن هذا التناقض تشوش an aporia ، وهو مصطلح يعني المفارقة أو الالتباس ، يحول بيننا وبين الفهم المناسب . وهكذا يوضح انعكاس التفكير على طريقة عمل اللغة

(٥) وردت في كتاب برتراند راسل ، تاريخ الفلسفة الغربية وارتباطها بالظروف

السياسية والاجتماعية منذ اقدم العصور حتى اليوم . الطبعة الثانية (لندن :

Allen & Unwin ١٩٦١) ٦٣ .

أن اللغة تنتشر ، من ناحية ، مع الأيديولوجيات الضمنية التي توجه طريقة تفكيرنا ، وتحيرنا ، من ناحية أخرى ، بالفجوات التي تخلق الانقطاعات في عملية المعنى ذاتها .

يجب ، مع هذا ، أن نلاحظ نقطة مهمة في هذا الترابط ، وهي أن تلك الانقطاعات ، والتناقضات والمفارقات ، طبقا لرأى دريدا وآخرين ، تنفّس في بنية اللغة ذاتها : لا نستطيع أن نتخلص منها بلون أن نتخلص تماما من طريقة تواصلنا . علينا ، بالأحرى ، أن نتعرب على الإحساس بتلك العناصر اللغوية ، التي تعمل كخلفية لتواصلنا اليومي ، وأن نتعلم قراءة كل أنواع النصوص ، سواء أكانت منطوقة ، أم مكتوبة أو مرئية ، وسواء أكانت استطرادية أم قصصية ، مع إدراك أنها مليئة بالتناقضات والمقدمات المنطقية التي لم يفصح عنها ، وأنها تمثل علينا طريقة فهمنا لها .

إننا ، بالطبع ، حين نحول انتباهنا عن استعارة خاصة إلى نص شعري يشيد من أنواع كثيرة من الأشكال البلاغية والمجازات ، فإننا نواجه نظاما أكثر تعقيدا لتوجهات أيديولوجية ظاهرة أو خفية . لا يتطلب تفكيك النص تفكيكا كاملا مجرد قراءة القصيدة ذاتها أولا ثم تفكيكها في لغة بنيتها اللفظية ، ولكنه يتطلب أيضا اقتفاء تعبيراتها الفلسفية أو الأيديولوجية إلى منابعها واختبارها . إنه تفكيك أبعد من متناول التدريب العالي ، سنكتفى ، عوضا عن هذا ، بفحص كيفية تفكيك البنية اللفظية للنص الشعري ، وبوضع المحتوى الفلسفي للنص في السياق التاريخي والثقافي العام فقط .

التفكيك في التطبيق

Design

I found a dimpled spider, fat and white,
On a white heal-all, holding up a moth
Like a white piece of rigid satin cloth—
Assorted characters of death and blight
Mixed ready to begin the morning right,
Like the ingredients of a witches' broth -
A snow-drop spider, a flower like froth,
And dead wings carried like a paper kite.

What had that flower to do with being white,
the wayside blue and innocent heal-all ?

What brought the kindred spide to that height,
Then steered the white moth thither in the night ?
What but design of darkness to appall ? —
If design govern in a thing so small.

Robert Frost

تصميم

وجلت عنكبوتا بفملازتي ، بدينا وأبيض
على نبتة الأوجاج (*) البيضاء ، يسك بمئة
كقطعة بيضاء في ثوب قاس من الساتان ،
شخصيات متجانسة من موت وآفة ،
امتزجت لتبدأ صباحا حقيقيا
لكونات حساء العرافات —
عنكبوت زهرة اللين الثلجية ، زيد كزهره ،
وارتفعت أجنحة ميتة كطائرة ورقية •

ماذا على تلك الزهرة أن تفعل ببياضها
الرصيف أزرق ونبتة أوجاج بريئة ؟
ما الذي أتى بالعنكبوت الشقيق الى ذلك الارتفاع
وقاد المئة البيضاء في الليل الى هناك ؟
لماذا صمم الظلام ليرعب ؟
إذا حكم التصميم شيء بهذه الضالة •

دويرت فروست

تبدو هذه السونيت ، طبقا للظواهر ، واضحة المعالم • يصف
المتكلم حدثا غير عادي شاهده ذات يوم ، يصف عنكبوتا أبيض على نبتة
الأوجاج (نبات أزهاره زرقاء عادة) البيضاء وهو يفترس عثة بيضاء •
يستمر المتكلم في البحث عما إذا كان هذا الاقتران للأبيض — على —
الأبيض — على — الأبيض مصادفة أو عمدا ، وعما قد يعنيه هذا بالنسبة
لبنية الواقع • ومهما يكن ، يجب أن ينتهنا عنوان القصيدة • تصميم

(*) نوع من العنكب له راتحة كريمة ، وهو ملو ، ويضاح أنه يشلى من جميع
الأوجاج (م) •

Design « الى سلسلة من التناقضات أو المفارقات المحتملة . يمكن تعريف التصميم بأنه ترتيب العناصر بصورة مرضية و/أو مفيدة : يغطي هذا التعريف بالتأكيد معالم الأبيض - على - الأبيض - على - الأبيض في القصيدة وأهميتها ، على الأقل كما تبدو في رأى العنكيوت . ومع هذا ، يمكن أن يكون التصميم أيضا هدفا أو خطة للتأثير على الآخرين لمصلحة المرء الخاصة . هذا هو السؤال الذي طرح في نهاية القصيدة : لمصلحة من كان هذا الترتيب الخاص للعناصر وإعادة ترتيبها ؟

ان هذين التعريفين ، من منظور التفكيرى الذى يقرأ النص ، متعارضان فى تأثيرهما . يتضمن أحدهما - الأول - سلبية فى مفهوم التصميم : يتم توافق العناصر فى ترتيب مجرد ، ويتم تعريفها بقوة أو بواسطة مجهولة وغير محددة على نحو حاسم . ومع هذا ينصب التاكيد فى هذا التعريف على كوكبة من العناصر الفيزيقية الحقيقية : التصميم كما يراه أحد المشاهدين - ومن ناحية أخرى ، يتضمن التعريف الثانى بعدا ايجابيا ، انه يتضمن أو يفترض حضور عقل مصمم . يمكن أن تكون أهداف هذا التعريف حييدة أو خبيثة ، ومع هذا ، فان التذاعى المعتاد لهذا التعريف هو الخبث فى أسوأ الأحوال ، والأناية فى أفضلها ، بينما يبقى « التصميم » فى تعريفه الأول محايدا الى حد ما .

وهكذا نواجه تصورا ملتبسا للتصميم ، ومتناقضا أيضا . انه سلبى وإيجابى ، ظاهر وخفى (تصميم يمكن رؤيته ، والآخر يمكن تخمينه فقط) ، حيادى ومشحون بتداعيات (سلبية عموما) ، وتنبهنا نظرية التفكير الى أن الأسبقية فى كل هذه التعارضات تكون للمصطلح الأول نتيجة للفرضيات المفروسة فى الثقافة . وهكذا فمن المرجح ، حين نضع هذين التعريفين « للتصميم » فى الاعتبار ، أننا نفضل التعريف الأول على الثانى ، لأن أساطير ثقافتنا وأخلاقياتها تدفعنا الى مناصرة السلبية (يمكن أن نرى هذا فى مثالية الصبر Patience فى المسيحية ، وهى كلمة تعنى أتمولوحيا « المصاناة Suffering » ، والغاية المكشوفة (ومن هنا يأتى التأكيد فى ثقافتنا على الاعتراف ، بما فى هذا الاعتراف المسيحى ، والإفصاح عن الغاية كما فى بيانات الحرب ، والتحليل النفسى الفرويدى) ، والحيادية (ممثلة فى أساطيرنا عن تصورات العدل ، والبرهان العقلى ... الخ) . ليس من الصعب ، مع هذا ، أن نتخيل ثقافة لن ينجو فيها الفرد من كل شيء كما حدث فى أحد عصور الازدهار القديمة اذا أصر (أو أصرت) على تأييد تلك المثاليات الخاصة : مثلا ، لابد أن تخلق امبراطورية روما تحت حكم نرون Nero أو كاليجولا Caligula مناخا معاديا لهذه القواعد . وهكذا نرى أن المثاليات ليست « طبيعية » : ان ثقافتنا هى التى تمنعها التميز .

ومع هذا ، يوجد فهم ثالث للكلمة « تصميم » ، ربما نود أن نعتبره ، تصميميا حفريا « archedesign » . قد نميز المميزين الأول والثاني بأنهما « تصميم في (وسط معين) » و « تصميم بواسطة (ذات أو شخصية معينة) أو لأجلها » . ويمكن التفكير في « التصميم الحفرى » باعتباره « تصميميا على (موضوع أو ضحية معينة) » . بالطبع ، ثمة ضحية في القصة البسيطة التي تحكيها القصيدة : العنة ، ويبدو أن كل الأشياء الأخرى رتبته لهلاكها . ومع هذا ، ثمة ضحية أخرى أقل وضوحا في « تصميم » القصيدة ، أعنى القارىء .

ويبدو هذا التخريج للنظرة الأولى بعيدا إلى حد ما . ان القارىء بالتأكيد مجرد مستقبل للنص : دور القارىء فهم محتوى النص ليس الا . ومع هذا ، يوضح الاهتمام باستراتيجيات القصيدة وبأنواع الخطاب الذي تقدمه أن مشاركة القارىء في القصيدة ليست محايدة أو بريئة .

لنبدا ، أولا ، وفي اعتبارنا أن هذه القصيدة سونيت . قد نميز شكل السونيت بأنه الشكل الذى « يصمم » بصورة جوهرية ، ويتطلب كما يحدث بالفعل (على الأقل في أشكالها التقليدية ، وقصيدة « تصميم » ضمن هذه الأشكال) عناصر معينة كالثنائية والسادسية و « تحول » التفكير في نهاية الثمانية ، مع خلاصة بليغة (خاصة في السونيت الانجليزية) ، وإيجاء بحقيقة شاملة . وهكذا يمد القارىء ، بمجرد معرفة أن القصيدة سونيت ، ليتوقع حدوث سمات معينة – وتحدث بالفعل ، ويتوقع أيضا العبارة التي تتضمن الحقيقة في خلاصة القصيدة . ويبدو أن قصيدة فروست تتخلل عن هذه العبارة الإيجابية .

ثانيا : ان التصميم الجمالى أو الوظيفى الموصوف فى هذه القصيدة تصميم يسمح بالتساؤل عن علاقة الأبيض – ب – الأبيض – ب – الأبيض . هكذا تدعونا القصيدة لاستدعاء التدايعات الثقافية المعتادة للون الأبيض ، كالبراءة والنقاء ، وإعادة تقييمها طبقا لترتيبها فى سرد القصيدة . هل نبتة الأوجاع مجرد مكان محايد أو برىء لشهوة العنكبوت للحشرات ؟ وإذا كان كذلك ، فلماذا تكون الزهرة بيضاء ، بينما هي زرقاء عادة ؟ وهكذا : يمكن الإفصاح عن الأسئلة التي يتضمنها النص وقد تتضاعف أكثر ، وتميل باتجاه التساؤل عما إذا لم يكن الأبيض أسود استعاريا أو رمزيا ، وعما إذا لم تكن التدايعات الخفية للبراءة أو الحياد أو النقاء مجرد إخفاء للقوة أو الحافز الخبيث والقدر . ومع هذا ، اذا اعتبرنا أن القصيدة تصميم للقارىء أيضا ، فقد نلاحظ أنه أكثر وضوحا فى النص

المطبوع على الصفحة ، انه تصميم من الأسود على الأبيض ، في علاقة
تمكس العلاقة التي توحى بها القصيدة ، ويتم التلميح اليها في تطور
حجة القصيدة .

ثالثا ، قد نود تأمل علاقة الثمانية بالسداسية في هذه القصيدة
بعينها . تحكي لنا ، في الثمانية ، قصة يبدو أنها من واقع خبرة الذات
التكلمة في النص . ويطرح المتكلم ، في السداسية ، سلسلة من الأسئلة
تبلغ ذروتها في التساؤل عما اذا كان الشر هو الذي ينظم الأحداث في
عالمنا . ويتراجع البيت الأخير قليلا عن هذا الوضع ، بالتعبير عن سؤال
مصوغ في شكل عبارة : « اذا حكم التصميم شيء بهذه الضالة » . وليست
هناك اجابة حقيقية او مرضية لهذا السؤال المتكرر (هل يحكم التصميم
أشياء ضئيلة ؟) . ان الرد على هذا السؤال بالإيجاب يعني أننا نوافق
على أن كل شيء بما في ذلك كل ما يحدث في حياة المرء قد رسم بقوة
علوية في زمن سابق ، وبالتالي فاننا لا نتمتع بأية ارادة حرة او قدرة
خاصة بنا على صنع القرار . ان ارادتنا وقدرتنا خروج على النص المكتوب
لنا بدون أن نعلم . ومن ناحية أخرى ، تعني الاجابة بالنفي أن المرء ينحاز
للرأي الذي يرى انه لا يوجد تنظيم في الكون ، وتقع ببساطة كل الأحداث
بصورة عشوائية . ويترتب على هذه الاجابة أن كل ما نفعله او نحققه
لا يمكن أن يكون له أية قيمة او معنى في التنظيم الأكبر للأشياء ، لانه
لا يوجد تنظيم أكبر .

وهكذا يكون منطلق الاستراتيجية البلاغية الدقيقة في القصيدة هو
خلق زوج من المقابلات المتناقضة *contradictory antitheses* : ان انكار
فرضية البيت الأخير تأكيد للارادة الحرة وقبول للحيرة المترتبة على هذا ،
وتأكيدا انكار للارادة الحرة ، وقبول بالتنظيم المستبد . وهكذا تقودنا
القصيدة ، من ناحية ، الى تشويش *aporja* منطقي أو بلاغي ، وتقودنا ،
من ناحية أخرى ، الى ورطة أخلاقية ، لأن ثقافتنا تحثنا على التسليم بكل
من الارادة الحرة و التوجيه الصادر من أعلى (سواء حددناه بإرادة الرب
أو بعمل بعض القوى الأخرى السحرية المجهولة) ، بدون أن ندرك ،
غالبا ، التناقض الداخلي الذي يفرضه هذا الموقف .

تنشأ هذه الورطة عن نوع خاص من خطاب النص . تعرض القصيدة
بطريقة تبدو محايدة ومشاهدة أو خبرة خاصة من الواقع . ومع هذا
فالمصطلحات التي نقلت تفاصيلها لنا مغمورة فعلا بالالتباس . مثلا ،
في البيت الأول قد يوحي « العنكبوت بقمازتين » في وقت واحد بالبرامة
والسحر من ناحية (نتيجة لهاتين الخاصتين نعطى قيمة للفمازات في
ثقافتنا) ، وبالصبر للصومى والنهم من ناحية أخرى . وبالمثل ، يوحي

الوصف التالى للعنكبوت بأنه « يدين وأبيض » بالصحة (« يدين »)
والعلة (« أبيض ») ، مما ، وينتج احساسا ببداية منفرة . يتحد هذا
الزوج من المعاني المتناقضة مع الزوج السابق ليخلق صورة خيالية رهيبة
من السحر والبشاعة ، من البراة واللصوعية ، من الصحة والعلة .

ويمكن العثور على تناقضات مماثلة فى البطلين الآخرين فى هذه
الدراما البسيطة التى يصفها المتكلم . صارت نبتة الأوجاع الزرقاء عادة
والتي يوحى اسمها heal-all [الشفاء الشامل] وحده بأنها نبتة
طاهرة الى حد ما ، بضاء و « غير طبيعية » او مريضة ، بينما توصف
العثة الراسخة فى الموت بأنها « قطعة من ثوب من الساتان » - أى بأنها
تنتظر التحول الى شكل من الأشكال - وبأنها « طائرة ورقية » وهى
منتج نهائى مصنوع من مادة أقل غرابة من الساتان . ان فكرة التحول
لها حضور فى القصيدة بمعنى لاهوتى أيضا ، لأن كأس القربان فى
العشاء الربانى تغطى أيضا فى العادة بثوب من الساتان الأبيض . ومع
هذا ، بينما تتحول الرقاقة وتتحول الخمر بصورة سحرية الى جسد
المسيح ودعه فى سر العشاء الربانى ، تتحول العثة الحية فى « صباح
morning [حداد mourning] حقيقى right [طقس rite] » بالمعنى
الحرفى الى مادة ميتة فى انتظار أن يلتهمها العنكبوت ، الذى تغير دوره
الآن الى دور قس يرأس قداسا .

واى نوع من الطقوس ذلك الذى يؤديه هذا القس ؟ يوحى النص
بأنها شعائر سحر أسود ، لأن هذه العناصر « كمكونات حساء العرافات » .
هنا مرة أخرى معنى ملتبس ومتناقض مع نفسه . اننا نعرف ، من امثلة
كماكبث شكسبير ، ان حساء العرافات ليس صحيحا فى العادة ، وقد يكون
الهدف منه خبيثا . ومن ناحية أخرى ، نخبرنا حكمة ثقافتنا الشعبية أن
الحساء (وهو مرقة رقيقة سلق فيها اللحم) مفيد الى أقصى حد فى
الحقيقة ، خاصة فى حالات العلة . ومن ثم كيف يكون علينا أن نفهم
البيت السادس : هل حساء العرافات تلفيق شرير أم أنه مستحضر طبي ؟

طرحت القصيدة المشكلة منذ البداية ، حين أخبرتنا أن الأبطال
الثلاثة « شخصيات متجانسة من موت وآفة/امتزجت لتبدأ صباحا
حقيقيا » . قد تدل كلمة « شخصية character » على جزء فى مسرحية ،
وفى هذه الحالة تكون الصورة الموصوفة كاذبة ووهية وزائفة . او قد
تدل الكلمة على شيء يشبه « الشخصية personality » ، وفى هذه
الحالة لا ترتبط الكلمة ببساطة بعنكبوت ونبتة وعثة ، ولكنها ترتبط
بعنكبوت ماكرو وحاد ، ونبتة أوجاع مريضة وضعيفة ، وعثة ضحية
وميتة - « شخصيات متجانسة من موت وآفة » حقيقة . ونعود للفهم

الثالث لكامة « شخصية character » : فى هذا الفهم تدل الكلمة على شئ يشبه « الاشارات marks » ، التى توضع فى الصفحة ، بالضبط كما يمكن ان تكون حروف الهجاء شخصيات characters . وبهذا الفهم يوضح spell out تجانس الشخصيات « مونا وآفة » : ان هذا هو « معنى » الحدث الموصوف ، اذا جاز التعبير . واذا وضعنا هذه المعانى الثلاثة للكلمة فى الاعتبار ، يكون تجانس الشخصيات متوائما مع حساء المرافات ، انه يحتوى مثله على الخبث (المنكبوت) ، والمرضى (نبتة الارواح) ، وبرائة أبيدت (عثة غير متوقعة وقعت فى شرك المنكبوت وامسك بها) ، مع احياء بالتميمة .

يطور البيت الثانى الالتباس الى نقطة أبعد . ان هذه العناصر « امتزجت لتبدأ صباحا حقيقيا » ، ترن صياغة هذه الفكرة الى حد ما كجملجة اعلانية عن فطور من الحبوب . ومع هذا فان كلمة « صباح morning » ، كما رأينا من قبل ، مجانس لفظى لكلمة « حداد mourning » ، وكلمة « حقيقى » مجانس لفظى لكلمة « طقس fine » . يحول هذا البيت شعائر الفطور ، وجبة الصباح ، الى شئ أكثر غرابة وورعبة : الى وجبة الصباح التى يتناولها المرء حين يستيقظ . وإلى سهر يتم حين يكون المرء فى حداد .

ان فروست ، بالتالى ، مهتم فى الثمانية برسيعخ معان عديدة محتملة تعمل متزامنة ، ويتصارع أحدها مع الآخر ، أو يعلق عليه . ومع هذا ، وبينما قد ترى قراءة تنتمى للنقد الجديد هذه المعانى راسخة فى بنية ساخرة تشجع على الالتباس ، فان القراءة التفكيكية تراها متضاعفة duplicitous : انها « مصممة » لتقود القارئ فى اتجاهين متناظرين بالتبادل ، كما نوضح هذه الأبيات الأخيرة فى السونيت (٦) . قد نرى هنا فى مفهوم دريد للاختلاف différence ، ان كل المعانى المزدوجة يحددها فى الحقيقة الآخر أو الآخرين ، حتى ان بيتا يبدو بسيطا ومفهوما مثل

(٦) يعلق دى مان على الصعوبات التى تواجه النقد الجديد فى تأكيد للوحدة العضوية فى النص الابى يتزامن مع عزل الدلالات المتصارعة أو الملتبسة فيه :

لا يكشف النقد الأمريكى معنى مفردا ، ولكنه يكشف معانى عديدة ... دلالات يمكن ان تكون متصارعة مع بعضها بصورة جزئية . بدلا من كشف التواهم الذى يعود الى ترابط العالم الطبيعى ، اخذنا الى عالم ممزق من السخرية الانتكاسية والالتباس . انه يذبح ، رغم انه تقريبا ، عملية التفسير الى درجة تسفيه بين العالم العضوى ولغة الشعر فى النهاية . وفى النهاية يصبح هذا النقد الوحدهى نقد التباس ، وانعكاسا ساخرا لغياب الوحدة التى افترضها (« الشكل والهدف فى النقد الجديد الأمريكى » ، العصى والبصيرة ٢٨) .

« وجدت عنكبوتا بضمزتين ، بدينا وأبيض » لا يقدم إلا آثارا للمعنى ، كشاهد على الدلالات الغائبة بالفعل ، والتي تكون حاضرة إذا وضعنا في الاعتبار طبيعة النظام اللغوي . ويبدو هذا أكثر وضوحا في استخدام فروست لكلمة « يرعب appeal » ، التي يبدو أن معناها يقع كائن بين المنيين « يفزع to dismay » ، و « يجعله باهتا أو معتما to cause to cover with a pall » ، وبينهما وبين يضع في كفن pale or dim . (غطاء يصنع غالبا من مخمل أسود أو أبيض أو من أى نسيج آخر رقيق) لا يوجد معنى « حقيقي » للكلمة ، لأن سياق القصيدة يقر المعاني الثلاثة بالتراوح ، ويبقى أن افتراض أن أحدها حقيقي قد يموق حضور الآخرين .

ثمة تضابط خاص وراء تضاعف النص إبرزه لنا البيت الرابع ، ونرجع هنا الى المعنى الثالث للكلمة « شخصيات characters » ، أى اشارات marks أو علامات signs على الصفحة . ويلفت فروست انتباهنا الى هذين بوضعهما في مركز الثمانية . ومع أنها البيت الأخير من الرباعية الأولى والأول من الرباعية الثانية ، إلا أن التزام فروست بنظام القافية في السونيت الانجليزية يتيح استخدام قافية واحدة للبيتين الرابع والخامس . وطبقا لهذا النظام ، تقع القافيتان المتطابقتان معهما في البيتين الأول والثامن من الثمانية : هكنا تعزل هذه المسافة البيتين الرابع والخامس ، واللذين يتم التأكيد عليهما أكثر بتوازيهما كجملة عرضية في الوصف الذى يتطور في هذا الجزء من القصيدة . اكتملت الجملة العرضية بالفعل في البيت السادس ، وتمت الإشارة إليها بوجود شرطتين في نهايتى البيتين الثالث والسادس .

وهكذا نتحمس لتوجيه الانتباه الى هذه المجموعة من الأبيات أكثر مما نتحمس لها كجملة عرضية قد تسوغ بطريقة أخرى . وجعلنا هذا الحساس نركز على الدلالة المختلفة لتصير « شخصيات متجانسة » . ان المعنى الأول - « شخصيات في مسرحية » - والمعنى الثانى - « شخصيات » - لهما علاقة واضحة بـ « حبكة » القصة التي تحكى في القصيدة ، ولكن المعنى الثالث ، مع أنه مرتبط أيضا بـ « الحبكة » ذاتها ، يبنها فضلا عن هذا الى طبيعة القصيدة ذاتها . انه يتكون أيضا من « شخصيات متجانسة من موت وآفة » ، أو انه ، بالأحرى ، طريقة فروست الخاصة فى تجانس شخصياته - اختيار الكلمات وتولييفها - التي تنتج حكايته عن موت آفة .

يستفيد فروست ، فضلا عن هذا ، من مبل القارى الى الاستشهاد بحضور ميتافيزيقي ، ومن افتراضه أن المتكلم قد يكون على علم بالاجابة

عن السؤال الذى يتضمنه السطر الأخير ، وأن المتكلم ليس مجرد شخص ينطق أبيات القصيدة • ويبدو أن هذه الاستراتيجية تؤكد لنا قاعدة لحقيقة مطلقة توجد خارجنا ، حتى لو فضلنا ألا ندرکها (أو نستقبلها) • ويبقى أن هذا المتكلم الحكيم أنتج **النص وبلاغته** ، وأن الخوف والشك اللذين يثيرهما موضوع القصيدة يزدادان أكثر بشعورنا أن المتكلم يحجب عنا المعرفة – الحقيقية – ، انه شعور يعمل النص بدأب على خلقه وتدعيمه •

ان القصة التى تحكيها لنا القصيدة لا تحمل ، بالتالى ، أية علاقة خاصة بالواقع ، أو بخبرة فعلية للشاعر ذاته • يستثمر النص بترو ، فى بناء لفظي ، الالتباس المناصل فى اللفظ • يبدو أن الجملة الافتتاحية « وجدت ••• » تشير الى حدث حقيقي سابق ، وتنتهى فى الحقيقة الرواية المعطاة ، مع هذا ، الى تجانس شخصيات – أو علامات – الفرض منه قيادة القارئ للجابة على سؤال غير قابل للجابة ، والاختيار فيما لا اختيار فيه فى الواقع • ومع هذا ، تؤكد استراتيجية النص فى طرح الأسئلة فى السداسية افتراضنا عن وجود ذات متكلمة حقيقية ، أمرى قادر على سرد خبرة والقاء اللوم عليها • يوجد فى خلاصة القصيدة ، مع هذا ، تطفل على القارئ بتلك الخبرة والأسئلة التى تلازمها ، وبمطالبة القراء بالجابة أصيلة وذات قيمة على سؤال مهم ينتهى ، فى الواقع ، الى مجرد نتاج لسلسلة من حيل النص البلاغية والاستراتيجية •

أى أن النص قد يرى على هذا النحو ، اذا فهمنا أنه نص على بينة من ذاته كنص ، فى وضع الذى يشيد حكاية من حدث حقيقي وقع ذات يوم • ما السبب الآخر الذى قد يجعلنا نعرف هذه الحكاية عن العنكبوت ، ونبتة الأوجاع ، والعنة مع تأكيدها المتكرر على اللون الأبيض ، وعلى التباس هذا اللون وعلى مضاعفة المعنى فى علامات تستخدم بالفعل لتسرد لنا حكاية ؟ يذهب هذا التعريف الشكل وهذا التناول لاستجابة القارئ للنص الى أبعد من مجرد رواية حيادية لحدث شوهد • وتشير هذه الاستراتيجيات ، فضلا عن هذا ، الى استحالة المرجعية الخالصة فى اللفظ ، حيث ان تشكيل هذه الأحداث فى رواية متتابعة من أى نوع يعنى القيام بانتقادات واختيارات تصوغ الخبرة الحقيقية بصورة آلية automatically فى قالب روائى أو تشوهد •

يمكن أن نرى دليلا اضافيا على الاستراتيجيات البلاغية المنتشرة فى النص فى علاقة الثمانية بالسداسية • أشرنا ، فى اهتمامنا الى هذا الحد بـ « قصيدة » تصميم Design ، الى الثمانية باعتبارها سرد « قصة » أنواع « story » of sorts ، وإلى السداسية باعتبارها تعليقا على القصة

بطرح سلسلة من الأسئلة • تبدو العلاقة البنيوية ، وبالتالي ، علاقة سبب بنتيجة : تؤدي أحداث الثنائية الى أسئلة السداسية • ونرى ، مع هذا ، اذا عزلنا تلك الأسئلة ، أنها قابلة للاختصار الى سؤال مفرد : لماذا يحدث X مصادفة لـ A ؟ وتصبح الأسئلة ، بمجرد فهمها في هذا الشكل ، نوعا من الأسئلة عن وضع الانسان • تم طرح أسئلة مماثلة منذ أقدم العصور ونجت ، من ناحية ، عن تأملات فلسفية ودينية في تيمات مثل « لماذا نحن هنا ؟ » ، « لماذا نعاني ؟ » ، « هل ثمة اله كرم يحرسنا ؟ » أو « لماذا نموت ؟ » انها أسئلة غير قابلة للإجابة : يؤدي التفكير المنطقي فيها ، في النهاية ، الى تمزق في مسار البرهان يمكن اصلاحه بالايان فقط ، الذى يقابل السبب ان لم يكن يعاديه • ان هذا حقيقى بالنسبة لنظرية سقراط الفلسفية عن وجود الروح بعد الموت ، فى محاوره فيدون phaedo لأفلاطون ، مثلما هو حقيقى بالنسبة لمحاولة ديكارت فى القرن السابع عشر للبرهان على وجود الرب رياضيا فى مقال فى النهج Discourse of Method ، وأيضاً بالنسبة للبراهين و « الحجج Proofs » التالية منذ الافتتاح الديكارتي Cartesian لعصر العلم والعقل •

ومن ناحية أخرى ، يطرح السؤال « لماذا يحدث X مصادفة لـ A ؟ » أيضا التساؤل الذى نلغوه « علميا » ، أى الذى يمكن أن يتوصل الى اجابة بالملاحظة أو التجربة أو أية وسائل امبيريقية أخرى • ومع هذا وكما لاحظنا من قبل ، ينتهى الحال بملاحظة الأحداث المثلة فى الثنائية والتي تبدو حيادية الى أن تصبح حكاية ، بدلا من التوصل الى اجابة • وسواء أكان هذا السرد مشتقا من خبرة حقيقية ، أم لم يكن ، فان هذه الخبرة ، كما رأينا ، ليس لها صلة بالتمثيل الحقيقى للسرد فى النهاية • ان جزأ من استراتيجية القصيدة ، بالرغم من هذا ، هو أن تطرح نفسها باعتبارها موضوعية وحيادية و « علمية » ، وأن تطرح بعد ذلك أسئلة ذاتية ، وجزئية ، أسئلة ليست قابلة للمناقشة أو للبرهان العلمى •

وفى ضوء هذا ، يبدو أن الأسئلة التى تمثل بؤرة السداسية فى قصيدة فروست لا تنبع من أحداث وصفت فى الثنائية • انها ، بالأحرى ، شائعة فى تأملات ruminations الثقافة ككل لاصولها وفى انعكاساتها على نهايتها الخاصة (أى على كل من « الخلاصة » و « الهدف ») • ان « التبصر » بطبيعة الأحداث فى قصة القصيدة يوضح أنها تافهة ، لأنها بفهم خاص تولد القصة كحكاية فى متناول اليد ، وكتبرير لطرح تلك الامئلة التى طرحت من قبل • يتم فى قصيدة « تصميم » عكس السبب والنتيجة ، بحيث يهز الذيل الكلب • هكذا

تتحول القصيدة الى نوع من المعكوس *palindrome* ، أى الاستخدام المجازى للغة أو تصميمها بحيث يمكن قراءة كلمة أو كلمات متتالية طردا وعكسا دون أن تتغير . وهكذا يتم تدمير التطور الخطى والسلسل للدلالة ، وتنقلب اللفة على نفسها . اننا نواجه ، فى قصيدة فروست ، نصا يقرأ فى اتجاه (من الثمانية الى السادسة) ، وي طرح أسئلة قصصية لا اجابة لها فى اتجاه آخر (من السادسة الى الثمانية) ، ويقدم مجرد لحظة يمكن أن تطرح فيها هذه الأسئلة (V) .

(V) ان تفكيكا اكثر امتدادا لقصيدة فروست يكشف ، ضمن موضوعات أخرى ، الطريقة التى تفكك بها قصيدة « تصميم » ذاتها بشكل السونيت التقليدى . يمثل تنظيم السونيت الصارم فى النماذج الإيطالية والانجليزية الباكرا ، وضعا فى الثمانية ، وتطورا لهذا الوضع أو عكسا له فى السادسة ، يؤدى الى ادراك ، يصاغ نموذجيا باعتباره تلخيصا للوضع ، أو تبصرا به ، أو - خاصة فى السونيت الانجليزية - قولاً مانورا شاملا ، قولاً أو مثلاً سائرا دقيقا وبارعا . وهكذا يمكن رؤية السونيت كمساهمة فى ابستمولوجيا (نظرية طبيعة المعرفة ، وبالتالي طريقة التعرف أيضا) خاصة والهمة ومثله لها ، أى الاستخدام المتقن للخبرة والحدث لاستنتاج شيء عن طبيعة الكون والياته عموما . ان قراءتنا لقصيدة « تصميم » لفروست توضح أن رفض القصيدة تنديم تلك الخلاصة ، يكشف ، أولا ، حكاية *fictionality* - بنائية *the constructedness* - استخدام القصيدة للحدث ، ويكشف ، ثانيا ، السونيت كاستراتيجية ابستمولوجية وهذا بدوره يؤثر ' حلة عن تاريخ ابستمولوجيا وطبيعتها فى المجتمع ككل ' وعن مسائل تحصيل المعرفة .

الشكلية الروسية

سنلقى . في الفصول الباقية ، نظرة شاملة على المقاربات النظرية التي تهتم أساسا بتكامل الأدب والنص الأدبي المفرد . ومع أن تلك المقاربات تولد غالبا قراءات لنصوص خاصة ، فإن معناها يخضع للرأي الأشمل الذي يري القراءة أساسا كمثال أو توضيح للرأي النظري . ويتعلق النص المطروح ، في حالة الشكلية الروسية ، ببويطيقا Poetics النص الأدبي .

إن الشكلية الروسية ، وتعرف أيضا بصور متنوعة باسم البويطيقا أو السيوطيقا أو البنيوية الروسية أو السوفيتية ، لها بعض الصلات اللافتة للنظر وبعض أوجه التشابه مع كل من النقد الجديد الأنجلو - أمريكي والبنيوية الفرنسية (السوسورية Saussurean) . نشأت الشكلية الروسية أثناء الحرب العالمية الأولى ، وكانت بالتالي معاصرة تقريبا للمرحلة المبكرة من النقد الجديد واللسانيات السوسورية . ولم يدرك معظم منظريها ، مع هذا ، شكلية النقد الجديد (بينما ، في الواقع ، كان النقد الجديد مدركين لتطورات نظرية الأدب الروسية) بالرغم من أن مدرستي التنظير كلتيهما ، إلى حد ما ، من أصول فلسفية متشابهة ترجع إلى نهايات القرن التاسع عشر .

يمكن تفسير التشابه بين الشكلية الروسية والبنيوية بتأثير نظرية سوسير Saussure على تفكير الشكليين الباكر - خاصة على تفكير الألسني رومان ياكوبسون Roman Jakobson - بواسطة أعمال سيرجي كارشفسكي Sergei Karchevsky الذي كان تلميذا لسوسير (Steiner 208) . (١) وتأثرت النظرية الفرنسية ذاتها بالشكلية

(١) إن كتابة الأسماء الروسية بالحروف الانجليزية مشكلة ، حيث لا يبدو أنه يوجد علم أملاء قياسي لكتابة الأسماء والمصطلحات السلافية باللغة الانجليزية وقد اخترت اتباع -

الروسية وفرعها ، بنوية براغ ، تأثيرا كبيرا . وفى الواقع وكما لاحظنا
فى الفصل الثالث ، فقد ابتكر مصطلح البنيوية structuralism
رومان ياكبسون ، أحد أعضاء كل من مجموعة الشكليين فى موسكو وحلقة
براغ الألسنية بعد ذلك .

قد يصطلم القراء الذين يطلعون للمرة الأولى على نصوص شكلية
ببعض السمات . السمة الأولى هى غزارة الآراء المتعلقة بالقراءة وغزارة
مناهج القراءة ، وكذلك الطبيعة التراخوية للفقرات والمقالات والكتب
المتنوعة . توحى الشكلية بصورة خادعة بأجماع معين بشأن المقاربة ،
أعنى ، حصر التركيز على شكل النص الأدبى وليس على محتواه . يجب
أن نفهم ، مع هذا ، منذ البداية أن اسم الشكلية Formalist لم يكن
الاسم الذى اختاره لأنفسهم أفراد الجماعة الذين أطلق عليهم : فرضه
عليهم المنظرون والنقاد المعادون لأعمالهم ولتطبيقاتها . وقبلت الجماعة ،
بعد هذا ، فى شجاعة لقب الشكلية كنوع من التحلى لخصومهم .

يمكن تفسير اختلاف المقاربة فى النظرية الشكلية ، جزئيا على
الأقل ، باختلاف أفراد الجماعة ذاتها . تكونت هذه الجماعة التى ضمت

= ما تم فى كثير من التعليقات فى الانجليزية عن الشكلية بهجاه الاسماء والمصطلحات
بالشكل الانجليزى ان مراجع الأدب والوسيطيأ الروسية المذكورة فى الصفحات التالية ،
أعمال Erlich و ، Steiner و Matejka and Pomorska على سبيل
المثال ، يمكن أن تتناقض مع نفسها فى استخدام علم أملاء يأخذ الشكل للسلافى
لتمثيل الروسية ، يمثل Erlich ، مثلا ، الصوت الحلقى بالحرف "x" ، كما فى اسم
"Ejxenbaum" على سبيل المثال ، ويمثل مع هذا الصوت نفسه فى مقدمة الطبعة الثالثة
بالحرفين "kh" فى اسم "Mikhail Bakhtin" (١٠) ، الذى يكتب ، مع هذا ،
"Mikhail Baxtin" فى مختارات Matejko-Pomorska . وفى المقابل ،
يمثل Steiner الصوت الحلقى بالحرفين "ch" فى اسم "Ejchendaum"
ولمساعدة القارئ على تصحيح الهجاءات المختلفة للأسماء والكلمات البعثة فى الشكلية .
يمكن استخدام القائمة المرفقة التالية :

(Shklovsky)	"Sklovskij"	ش	كما فى	S
(Tchaikovsky)	"Cajkovskij"	ش	كما فى	C
(zhirmunsky)	Zirmunskij	ش	كما فى	Z
(Trotsky)	"Troctij"	ش	كما فى	C
"Jakabinskij"	الساكنة فى	ش	ينطق كالصوت	I
صوت غير محدد فى مكان ما بين الصوت "sh" والصوت "uh" .	كما فى	ش		U
(Bogatyrëv) (Bogatyroff) (Bogatyrev)	أو			

منظرين ، ومؤرخين ، والسنين ونقادا ، في الواقع ، من جامعتين أساسيتين ، لكل منهما ميولها النظرية وأهدافها المختلفة . تكونت حلقة موسكو الأكسنية في سنة ١٩١٥ من جماعة من الدارسين في جامعة موسكو ، وكان على رأسها رومان ياكوسوم . وضمت بيوتر بوجاتريف piotr Bogatyrev (أصبح فيما بعد عالم فلكور سلافي متميزا) ، وفلاديمير بروپ Vladimir Propp (عالم فلكور أيضا) ، وجريجورى فينوكور Grigori Vinokur (السنى) ، وأوسيب برك Osip Brik وبوريس توماشيفسكى Boris Tomashevsky (منظرين للأدب ومؤرخين) .

تأسست جماعة الأوبوياز Opoyaz (٢) ، التي رسخت في ١٩١٦ ، في ست بطرسبورج ، وطبقا لما يقوله فيكتور إيرليك Victor Erlich ، فقد تأسست هي نفسها من جماعتين فرعيتين لكل منهما اهتمامات مختلفة :

« كانت جمعية دراسة اللغة الشعرية أو الأوبوياز تتكون الى حد ما من فريق عمل أكثر اختلافا من نظيره في موسكو . مثل فريق موسكو المضامرة الجماعية للالسنين في البويطيقا . وكان فريق الأوبوياز « اثنايا » من جماعتين منفصلتين : دارسى اللغة المحترفين في مدرسة Baudouin de Courtenay والباحثين في نظرية الأدب الذين حاولوا حل مشاكل اختصاصهم باستخدام اللسانيات الحديثة » . (الشكلية الروسية ٦٦) .

قاد هذا التجمع من المهارات والمواهب فيكتور شاكلوفسكى Victor Shklovsky المثالي والخارج على المعتقدات والشارد الى حد ما (يعتبره الكثيرون مؤسس الحركة الشكلية) ، وضم ليف ياكوبسكى Lev Jakubinsky (السنى) وبوريس إيكهنباوم Boris Eikhenbaum (منظر ومؤرخ أدب) .

جذب الشكليون أعضاء ذوى اتجاهات نظرية وأيدولوجية متنوعة . كان ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin . مثلا ، لبعض الوقت على رأس جماعة موسكو ، لكنه تبرأ في النهاية من ارتباطه بالشكلين نتيجة لانتمائه السياسى ومقاربتة المختلفة في دراسة الأدب (٣) . وكان آخرون - مثل بوريس توماشيفسكى - أكبر سنا من متوسط أعمار الجماعة ، وقد جلبوا معهم ثقافة أكثر تقليدية . ان النقطة المهمة ، مع هذا ، هي أن الشكلين لم يروا أنفسهم وحدة متسجمة ومتجانسة : لم يتنازعوا

(٢) تمثل هذه الكلمة الحروف الأولى لجمعية دراسة اللغة الشعرية .

(٣) سخرخس لانتاج باحثين فيما بعد ، في الفصل للعاس « الشعر والتاريخ » .

فقط مع أعضاء ينتمون لمدارس أو تقاليد أو أيديولوجيات أخرى ، ولكنهم
ننازعوا أيضا فيما بينهم . لقد اعتبرت الشكلية نوعا من الديالوج
المستمر ، تطور ذاتها بالمناقشة والتساؤل والاختبار . يلاحظ بيتر
شتاينز :

« ان ما يميز الشكلية ... طريقتهما « الجدالية » eristic « في التنظير :
رفضها لاختصار تنوع الفن في نسق تفسيرى واحد . « كفى احادية ! »
هذا ما أعلنه ايخنهايم في عام ١٩٢٢ . « اننا نؤمن بالتعددية - ان الحياة
متشعبة ولا يمكن اختصارها في قاعدة واحدة » . وبلا انطلاق من مقدمات
منطقية مختلفة تماما ، انقلبت فرضيات العلماء الشباب ضدهم ، وهاجم
كل منهم الآخر وشوهه وفنمه » (٢٥٩) .

لهذا السبب لا يمكن اختصار قواعد الشكلية ومنهجها في عبارة
بسيطة . وفي جدالها الحقيقي ، استمرت الشكلية في الاستجابة المثيرة
والفعالة للفن والأدب والكتابة وفي التنظير لها . وكان معنى تصفية
الجماعة حوالي عام ١٩٣٠ أن الكثير من أطروحات أعضائها وأفكارهم لم
تكن قد تحققت تماما ، مع ان ايخنهايم يلاحظ في عام ١٩٢٥ في تقييمه
للحركة التي كانت قد حوصرت بالفعل ولنموها :

« ليست لدينا نظرية يمكن أن توضع في نظام ثابت وجاهز . بالنسبة
لنا تنمذج النظرية ويندمج التاريخ في الواقع وليس في الكلمات فقط .
لقد عملنا بصورة جيدة من التاريخ بحيث لا نعتقد أن من الممكن أن
نتجنبه . اننا حين نشعر بأن لدينا نظرية تفسر كل شيء ، نظرية جاهزة
تفسر كل أحداث الماضي والمستقبل ولا تحتاج بالتالي الى التطور أو الى أي
شيء شبيه بهذا - حينئذ يكون من الضروري أن نعرف أن المنهج الشكل
قد انتهى ، وأن روح البحث العلمي قد فارقت » . وهذا لم يحدث حتى
الآن » (نظرية « المنهج الشكل » ١٣٩) .

يمكن تقسيم تاريخ الحركة الى فترتين أو مرحلتين . تمتد الاولى من
عام ١٩١٥ الى عام ١٩٢٠ ، والثانية من عام ١٩٢١ الى عام ١٩٣٠ . وقد
نشطت الفترة الأولى بأعمال فيكتور شاكلوفسكى الذى قدم للنظرية
بعض التصورات والمصطلحات الأساسية . وركزت أعمال جماعة **الأوبويatz** ،
كما يلاحظ ايرلوك ، على الأسئلة المتعلقة باللغة الشعرية والصوتيات ، ومع
هذا قدم أعضاء في **الأوبويatz** اسهامات مهمة في دراسة القصة (٧٤) . وفي
الواقع فقد شغلت الاستكشافات النظرية في القصة أعضاء **الأوبويatz** أكثر
وأكثر بعد عام ١٩٢٠ (ايرلوك ٨٧) .

كان منظرو **الأوبويatz** في هذه الجماعة مهتمين بالفرق بين الكلام

• العمل ، واللغة الشعرية ، وكانوا يرون في اللغة الشعرية تعميما في الاتجاه الى الأصوات الحقيقية في اللغة ، واستخداما واعيا لمختلف الأنساق والهيل ، كتكرار الأصوات أو الأنماط الصوتية ، بينما يظن المحتوى في الكلام العمل على الخواص الشكلية ، بحيث تصبح اللغة ذاتها مجرد وسيلة للفهم • (يثبت هذا المفهوم ذاته في نوفج رومان ياكسون الثنائي لعوامل اللغة ووظائفها : انه يميز ، كما رأينا في الفصل الخاص بالبنوية ، بين وظيفة اللغة المرجعية referential أو العملية ، والوظيفة الشعرية أو المرجعية الذاتية self-referential) .

ان الشكلية ، بعد عام ١٩٢٠ ، لم تحظ فقط باهتمام واسع من المراجعات النقدية ، ولكنها رسخت أيضا أسسا للعمل في دراسة الأدب في الجامعة • وفي هذا الوضع تأسس « قسم من أقسام تاريخ الأدب » لدراساتها في معهد تاريخ الفن في بتروجراد في عام ١٩٢٠ ، (ايرك ٨٥) . وقد شهدت المرحلة الأخيرة في النظرية الشكلية انتشار القواعد النظرية في مجالات اهتمام أوسع ، تشمل الشعر ، والدراما ، والمسرح ، والسينما ، والحكايات الشعبية والمعادن ٠٠٠ الخ • وفي المرحلة الأخيرة لتطورها تعصمت الاختلافات شدة بين جماعة بطرسبورج وجماعة موسكو •

كان سبب النزاع الأساسي مشكلة العلاقة التبادلية mutual بين دراسة الأدب واللسانيات ٠٠٠ كان شيوخ الأوبولتز أساسا مؤرخي أدب تحولوا الى اللسانيات بحثا عن مجموعة من الأدوات التصورية التي يحتاجون إليها ، أدوات يمكن تطبيقها للسيطرة على مشاكل نظرية الأدب • وكان المسكوفيون ، في المقابل من دارسي اللغة أساسا وقد وجدوا في الشعر الحديث مجالا لاختبار فرضياتهم المنهجية ، (ايرك ٩٤) •

في هذه الفترة أيضا انتشرت الشكلية من الاتحاد السوفيتي في اتجاه الغرب ، الى تشيكوسلوفاكيا أساسا ، ولكنها امتدت أيضا الى بولندا • غادر رومان ياكسون موسكو في عام ١٩٢٠ ليصبح عضوا مؤسسا في حلقة براغ الألسنية ، التي كان اسمها صدى لاسم حلقة موسكو الألسنية (٤) • ودعا زملاءه الشكليين مثل توماشيفسكي وتينيانوف Tynyanov لزيارة براغ وقراءة أبحاثهم على أعضاء هذا الامتداد للشكلية الروسية • ومن تشيكوسلوفاكيا وبولندا ، على الحدود بين الكتلة السوفيتية والغرب ، انتشرت نظرية الشكلية الروسية ، أو بالأحرى نظرياتها ، في أوروبا خاصة بعد الحرب العالمية الثانية • وفي الواقع ، كانت أسس الشكلية ،

(٤) طبقا لما يقوله ايرك : « كان هناك » بعد رحيل ياكسون « تراخ واضح في نشاطات الحلقة • وادى انشقاق حاد في الحلقة بين اتجاهين فلسفيين ، « الماركسية » و « البومرالية » ، الى المزيد من الضعف وإلى التطل الفصائي لنواة الشكلية الأولى (٨٥ ، الهامش) •

لبعض الوقت في الغرب ، معروفة أساسا فيما يشبهها كالبنيوية الفرنسية في أعمال بعض الأعلام من أمثال كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss ورولان بارت Roland Barthes ، وكما راينا في الفصل الثالث ، فقد تعرف ليفي شتراوس على البنيوية في اتصاله المباشر مع ياكسون ، الشكل السابق ، في نيويورك . وكان لترجمة تزنيتان تودورف Tzvetan Todorov في أوائل الستينات لعدد من أعمال الشكليين الأساسية إلى الفرنسية أثرها الفعال على كتابات بارت وآخرين .

في البداية ، سمي فيكتور شاكلوفسكي وزملاؤه إلى اكتشاف طبيعة الأدبية « literariness » (literaturnost) بتحليل بنيت المعنى . هكذا كانوا يرون النص الأدبي كبنية وسيطية أكثر مما يرونها تمثيلا يحاكي الواقع أو انعكاسا للانشغال الثقافي بالتاريخ ، وعلم الاجتماع ، والسيرة ، وعلم النفس ، والسياسة ... الخ . ونظروا إلى السياسة باعتبار أنها ليست ذات طبيعة أدبية حقيقية ، تلك الطبيعة التي كانت للعمل الأدبي . واستخدم شاكلوفسكي استراتيجيات عديدة لمزيد من البحث .

كانت إحدى هذه الاستراتيجيات معارضة الرأي العام الشائع الذي يرى أن وظيفة الأدب تمثيل الحياة . وقد ميز بين الفن من ناحية ، وبين الواقع أو الأحداث والموضوعات اليومية (التي دعاها byt ، وهو مصطلح روسي غير قابل للترجمة) من ناحية أخرى . وكان يرى أن عمل الفن لا يمثل الواقع ، ولكنه يمثل الفن ذاته ، أو يمثل ، بصورة أدق ، الفنية artfulness . إن الفن يستخدم byt [الواقع اليومي] كمادة خام ، ولكنه يتوقف في انتقاء ذلك الواقع وتنظيمه وتمثيله عن عكسه ، ويصبح ، بدلا من هذا ، مسألة تقنية وحيل منتشرة واستراتيجيات ووسائل تمثيل . إن عمل الفن ، بتميز آخر ، أن يتناص تماما مع الأعمال الأخرى ، ويتحايل bypasses الواقع والتاريخ تماما .

ومع هذا ، نألف في النهاية الاستراتيجيات التي يستخدمها الفن حتى إننا نفشل بعد هذا في التعرف عليها كفن . ويرجع شاكلوفسكي هذا إلى خبرتنا العامة .

إذا بدأنا في فحص قوانين الإدراك العامة ، نرى أن الإدراك يصبح آليا حين يتحول إلى عادة . وهكذا تتراجع كل عاداتنا ، على سبيل المثال ، إلى منطقة الآلية اللاواعية ، إذا تذكر المرء إحساساته وهو يمسك بقلم أو يتكلم لغة أجنبية للمرة الأولى وقارنها بشعوره وهو يؤدي هذا العمل للمرة العشرة آلاف ، فإنه سيقتق معنا ... وهذه الطريقة « الجبرية

« algebraic » في التفكير نعى الأشياء فقط كاشكال ذات أبعاد غير دقيقة ، انما لا نراها كلية ولكننا بالأحرى نتعرف عليها بخواصها الأساسية . اننا نرى الشيء كما لو كان موضوعا في كيس . اننا نعرف الشيء بظلمه ، ونرى ظلاله فقط . (« الفن كتقنية » ١١) .

ان وظيفة الفن الحقيقية ان « يورغن roughen » ذلك الإدراك ، وأن يصوق رؤية المشاهد عن عمل الفن ، ويجعله يركز أكثر على العمل ، ليدرك الحيل والاستراتيجيات التي يستخدمها بصورة أوضح .

لذا يرحب شاكلوفسكى بصورة غير موقعة وببعض الاثارة ، بروايه Tristram Shandy للورانس ستيرن Laurence Stern باعتبارها « أكثر الأعمال نموذجية في عالم الأدب » (٥) . ويرى شاكلوفسكى أن ستيرن ينه القارئ باستمرار الى حيل القص وتقاليد ، وبإحصار ينهه ليعي العمل الأدبي كحزمة من الاستراتيجيات ، وليس كمشيل لواقع من أى نوع . ولأن رواية ستيرن مفتوحة وواضحة الى هذه الدرجة في تورية حيلها ، فهي ، في رأى شاكلوفسكى صورة مصغرة epitome لكل الأعمال الفنية (٦) . ان مهمتها أن تقصينا كقراء / مشاهدين وتجعلنا ندرك العمل المفرد في ضوء جديد ، ونحن نعرف التقنية التي ساهمت في انساجه .

ومع هذا ، يدفع شاكلوفسكى وظيفة العمل الفني خطوة اضافية : « تتيح العملية « الجبرية » algebrization ، الآلية المفرطة – ove automatization الموضوع ، أعظم قدر من الاقتصاد في جهد اللقى . اما أن تناسب للموضوعات سمة واحدة فقط – رقم ، مثلا – أو تؤدي وظيفتها كما لو كانت تؤدي بصيغة ولا تظهر حتى لو حاولنا التعرف عليها ... »

وبهذه الطريقة تفقد الحياة قيمتها . يلتهم الاعتياد الأعمال ، والملابس ، والأثاث ، وزوج المرء ، والخوف من الحرب . « اذا كانت الحيوانات المعقدة التي يعشها عدد كبير من الناس تستمر بلا وعى ، فان تلك الحيوانات تبدو وكأنها لم تكن أبدا » . ويوجد الفن المرء الذي قد يكتشف الاحساس بالحياة ، انه يوجد ليجعل المرء يشعر بالأشياء ،

(٥) توجد هذه العبارة في

« Sterne's Tristram Shandy : Stylistic Commentary »

في طبعة Lemon and Reis لمئات الشكليين والمشار إليها في اقتراحات لمزيد من القراءة ، ٥٧ .

(٦) تثير البطرية الشكلية ، في هذا التأكيد لشاكلوفسكى على التقنية والحيلة في العمل الفني ، باعتماد دريدا النفيكي بمجارات اللغة .

ليجعل الحجر stone حجريا study ان هدف الفن نقل الاحساس بالاشياء كما نعرفها وليس كما نعرفها . ان تقنية الفن تجعل الاشياء غير المألوفة ، وتجعل الأشكال صعبة ، انها تزيد صعوبة الإدراك وتطيل عملية الإدراك لأنها غاية جمالية في ذاتها ومن الضروري اطلاقها . ان الفن وسيلة لاكتساب خبرة بطفة للوضوع ، والموضوع ليس مهما . (١٢) ، التأكيد لشاكوفسكى)

ان الشيء المهم في هذه الفقرة هو ان شاكوفسكى يريد مناقشة راين متعارضين . انه يأمل ، من ناحية وكما رأينا للتو ، في التأكيد على ان وظيفة الفن ذاتية التوجيه self-directed ، وليست واقعية التوجه reality-oriented : ان فنية (تمثيل) الشيء أهم من الشيء ذاته . ويرى ، من ناحية أخرى ، أن الفن يجعلنا أيضا نخبر - ندرك - الحياة أو الواقع بصورة أكثر رهانة . ولهذا الموقف تفضيلاته الخاصة نتيجة لمقمنته المنطقية التي ترى أن الفن ذاتي المحتوى self-contained ، ولا صلة له بالواقع ، الا كصدر للمادة الخام .

ومع هذا ، اكتسب مفهوم الحيلة كعنصر أساسي في العمل الأدبي أصيبته في النظرية الشكلية . ويكتشف القارئ أيضا في تماثل الحيل المستخدمة في النص كيف تشوه الحيلة السائدة الحيل الأخرى وتسيطر عليها . وكان بوريس ايخنباوم أول من استكشف هذا المفهوم ، ولكنه انتشر بسرعة بين الشكليين :

« لم ير [ايخنباوم] العمل باعتباره ارتباطا هارمونيا بين الأجزاء والكليات ولكن باعتباره توترا جدليا بينها . وذهب ايخنباوم الى أن « عمل الفن دائما نتيجة الصراع المعقد بين مختلف العناصر التي تبذل الشكل ، انه دائما نوع من التسوية . ان هذه العناصر لا تتواجد أو « تترايط » ببساطة . واعتمادا على الخاصة العامة للأسلوب ، يكتسب هذا العنصر أو ذاك دوره في تنظيم التحكم السائد لكل العناصر الأخرى واخضاعها لاحتياجاته » . (شتاينر ٢٠٥) .

اعتنق ياكبسون أيضا هذا المفهوم : انه يرى أن السائد « قد يعرف بأنه المكون البؤري لعمل فني : انه يوجه المكونات الأخرى ويحددها ويحولها . ان السائد هو ما يضمن اكتمال البنية The Dominant » , Matejka (82 and Pomoraska) ، مع هذا ، يوسع مفهوم السائد ليشمل فكرة التطور التاريخي التي مالت الأعمال الشكلية الباكرة الى تجنبها . لاحظ ياكبسون أن عنصرا سائدا قد يعمل « ليس فقط في عمل شعري لفنان

بعينه وليس فقط في اتجاه شعري ، أو في مجموعة من المايرد التي تؤمن
بها مدرسة شعرية معينة ، ولكنه قد يصل أيضا في فن عصر معين ، ويرى
كلل خاص ، (٨٢) .

واكد شاكلوفسكي على أن عمل الفن هو نزع آلية *de-automatized*
ادراك المشاهد للفن ذاته ، وأيضا نزع آلية خبرته (أو خبرتها)
بالواقع . وهذا يتضمن السؤال التالي : نزع الآلية من ماذا ولماذا ؟ وهكذا
تخلق مساحة لموضوعات التاريخ والتطور في هذه النظرية . وبهذه
الطريقة ، تحولت أعمال الشكليين الأولى من التقييم التحليل والوصفي
للحيلة في النص الى الاهتمام بتطور خصائص الأدب وقواعده . يقول
ياكسون :

« عرف شاكلوفسكي في أعماله الأولى العمل الشعري بأنه مجرد
مجموع حيلة الفنية ، وبدا أن التطور الشعري مجرد تبديل لبعض الحيل .
ومع تطور الشكليات ظهر التصور المتيقن للعمل الشعري كنظام بنوي ،
كمجموعة من الحيل الفنية في تراتبية منتظمة . أن التطور الشعري
انحرف في هذه التراتبية . تنغير تراتبية الحيل الفنية في إطار شعري
معين ، ويؤثر التغير ، فضلا عن هذا ، على تراتبية الأنواع الشعرية ، في
الوقت نفسه على توزيع الحيل الفنية بين مختلف الأنواع الأدبية . أن
الأنواع الأدبية التي كانت من قبل ثانوية أو فرعية ، تأتي الآن في
المقدمة ، بينما تراجع الأنواع الأدبية الأساسية الى المؤخرة » (٨٥) .

هكذا يمكن تقسيم اهتمامات النظرية الشكلية الى مجالين بصورة
تقريبية ، يقابلان مرحلتى التطور في النظرية تقريبا ، مع وجود تداخل
كبير بينهما : المجال الأول سيموطيني ، يرى النص سلسلة من الحيل
أو الاستراتيجيات التي تهدف الى نزع الألفة بين القارئ ومنهجه الأکبی .
انه منهج وصفي ووظيفي ، يهتم بسمات النص - « حقائق » الأدب -
وكيف تعمل في النص .

في هذا [المجال] ، ثارت الشكليات ضد طرق النقد الأدبي التقليدية
السائدة في عصرها ، والتي سمت الى غرس معنى النص في المصطلحات
الفلسفية التي يبدو أنها تتمفصل فيه ، والى سيرة المؤلف وميكولوجيته .
كما تنتزع في النص ، والى وضع النص في سياقه في تتابع الأحداث
التاريخية ... الخ . وفي الواقع ، يخبرنا إيرل أن ياكسون :

« وصف تاريخ الأدب التقليدي بأنه « خليط مفكك من فروع معرفية
نظرية *home-bred disciplines* » ، وقارن أسلوبها بأسلوب

البوليس » الذى يكون عليه ، حين يؤمر بإيقاف شخص معين ، أن يأخذ معه للتحقيق كل شخص وكل شيء تصادف وجوده فى شقة المتهم ، وأيضا كل المارة الذين تصادف وجودهم فى الشارع » . وبالمثل ، « أخذ مؤرخ الأدب وهو يسير كل شيء صادفه فى طريقه بدون تمييز : العرف ، وعلم النفس ، والسياسة والفلسفة » (٧١) .

وفى أعمال الشكليين الأولى صارت أهمية الحقائق الأدبية ثانوية بالنسبة لـ « معنى » العمل فى مجمله ، مع أن منظرى الشكلية أكدوا عموما على العلاقة التكاملية بين الشكل والمحتوى (كما فعل ، فى الواقع ، النقاد الجدد الأنجلو - أمريكيون) . ولذا فإن التحليل الشكلى لنصوص الأدب كان غالبا فصحا دقيقا وتفصيليا لخصائص كالمجازات اللغوية الخاصة ، أو الأنماط المروضية .

علينا بالتالى ، مع هذا ، كما لاحظ ايخنبوم فى *Verse Melody* « ان نجد شيئا له علاقة بالأسلوب الشعرى ولا يبعدنا أيضا عن الشعر ذاته ، شيئا على حدود كل من الصوتيات والسيمنطيقا . هذا « الشيء » هو التركيب « syntax » (« نظرية « المنهج الشكلى » » ١٢٥) - وبهذه الطريقة كان من الواجب إعادة تكامل المحتوى (السيمنطيقا) والشكل (الصوتيات) ، بدون إخضاع الشكل للمحتوى . يقول إيرل : « أصبح التأكيد على العلاقة المعقدة بين الإيقاع والتركيب والاعتماد المتبادل بينهما هو الفكرة المهيمنة على دراسة الشكلية للشعر فى منتصف العشرينيات » (٨٩) .

ان الرغبة فى تعريف طبيعة النص الأدبى و « قوانينه » سمح بوصف النظرية ببوطيقا الأدب . وكان هذا هو المنظور الذى جعل شالكوفسكى ، وتينانوف وآخرين يستحقون لقب الشكليين الذى أطلقه عليه خصومهم السياسيون الذين أدركوا أن فى تركيز الانتباه على الشكل والبنية تجاهلا لثيمات مقبولة أيديولوجيا تقسب نصوص الأدب المحلية والأجنبية الى جيد ورسى ، طبقا لانسجامها مع الرؤية الستالينية للنظرية الشيوعية الماركسية .

يتحرك المجال الثانى لاهتمات الشكليين باتجاه المحاكاة ، ليفحص قواعد تطور الأدب . يلاحظ الشكليون أن أنواعا معينة من « حقائق » الأدب تظهر مرة أخرى بمرور الزمن ، بينما يبدو أن حقائق أخرى تبقى ثابتة ، ويبقى أن حقائق أخرى تتغير ويبدو أنها تخضع لنوع من التطور ، ويركز بعض الشكليين على فحص كيفية احتمال حدوث الأمر على هذه الصورة وأسبابه . وبهذه الطريقة حصرت الجماعة فى بداياتها انتباهها تقريبا فى مسائل شكلية وسمات نصية مما أقسح المجال لرؤية العمل

الأدبي كجزء من تاريخ الأدب ، أى من تاريخ تطور أشكال الأدب وسماته .
يقول ايخنبوم :

« ان محاولة الشكليين الأصلية لاستخدام حيلة بنوية خاصة وترسيخ هويتها فى موضوعات متنوعة صارت محاولة لتمييز وظيفة الحيلة وهبتها فى كل حالة بفردتها . وتقدم هذا المفهوم لاهمية الوظيفة تدريجيا وتراجعت الفكرة الأصلية عن الحيلة » (١٣٢) .

ان الاعتماد عن وصف الحيل الموجودة فى نص لتحليل وظائفها فيه (ومع تعريف شاكلوفسكى للعمل الأدبي بأنه ليس الامجموع حيله) يستدعى بالضرورة تصور التطور التاريخي ، حيث ان حيلة معينة ربما تكون قد استخدمت فى لحظات مختلفة من تاريخ الأدب لانتاج تأثيرات مختلفة تماما . وهكذا ، كما يقول ايخنبوم ذاته : « أرغنا العمل فى موضوعات معينة على الكلام عن الوظائف ، وبالتالي على مراجعة فكرتنا عن الحيلة . واقتضت النظرية ذاتها أن نتحول الى التاريخ » (١٣٢) .

وهكذا تزايد آنذاك تركيز اهتمام الشكلية على الموضوعين التومين فى تاريخ الأدب - التعليق على تغير الأشكال والبنيات على مدار الزمن - وعلى تطور الأدب - التعليق على كيفية تغير تلك الأشكال والبنيات :

كنا مهتمين بعملية التطور الحقيقية ، بالآليات الحقيقية فى شكل الأدب ، بقدر امكانية ملاحظتها فى حقائق الماضى . والمشكلة الأساسية فى تاريخ الأدب ، بالنسبة لنا ، هى مشكلة التطور بدون شخصية personality - دراسة الأدب كظاهرة اجتماعية ذاتية التشكل a self-formed social phenomenon . (ايخنبوم ١٣٦) .

وهكذا كانت غاية الشكليين أن يجعلوا دراسة الأدب أكثر علمية وأن يستبدلوا بالتأملات فى السيرة الذاتية ، وبالتأملات النفسية ، والفلسفية ، والتاريخية والاجتماعية فى نصوص الأدب ، موضوعا مناسباً للبحث الأدبي : قوانين الأدب وتاريخها . يقول ايخنبوم : « اننا لم نتبن أسئلة عن سيرة الفنان أو نفسه ، لأننا افترضنا أن هذه الأسئلة الخطيرة والمعقدة بذاتها ، يجب أن تحتل مكانها فى علم آخر » (١٣٦) .

كان يورى تينانوف أحد الأعلام المهمين فى دراسة الشعر فى هذه المرحلة الجديدة من تطور النظرية الشكلية ، وقد أصدر فى عام ١٩٢٤ كتاب مشكلة لغة الشعر The Problem of Verse Language وكان عنوانه الأصل مشكلة سيميوتيقا الشعر The Problems of Verse Semantics ،

لكن الناشر اخذه الرعب من فكرة نشر كتاب تينانوف تحت هذا العنوان ، لا ريب بسبب تدقيق النقاد والمنظرين الماركسيين المتزايد في حقول السينيبتيقا ذاته ، وربطهم له بالأيديولوجيا السياسية التي يسود الاتفاق عليها . وفي مثل هذا المناخ الفكري لم يكن يرحب بعمل ينشغل بالنظر الى السينيبتيقا كحقول مستقل - وكان قد تم بالفعل انتقاد الشكليين لعدم اهتمامهم بما يتعلق بالأيديولوجيا الماركسية .

ان كتاب تينانوف فحص دقيق وبارع لاحد الموضوعات الأولى والأساسية التي تناولتها النظرية الشكلية ، اعنى تعريف لغة الشعر في مقابل لغة النشر . جمع كتاب تينانوف عددا من الموضوعات التي تناولناها بالفعل فيما يتعلق بالنظرية الشكلية الروسية ، بما في ذلك علاقة الشكل بالمحتوى ، وتحديد القواعد التي تلازم اللغة الشعرية خاصة ، ومفهوم السائد الذي يشوه الحيل والبنيات الأخرى في النص ، ... الخ . وانعكاسا لاهتمام الشكليين الجديد بالموضوعات التاريخية ، يهتم تينانوف أيضا بتكامل نتائجه الخاصة بقوانين اللغة الشعرية مع النسق التاريخي ، أو « التسلسل series » كما دعاه (٧) . والأهم ، أنه يلج على اعتبار النص الشعري ديناميا بصورة جوهرية ، ويرى أنه نظام تتفاعل أجزاؤه المختلفة أحدها مع الآخر ، وتؤدي وظيفتها من خلال النص ككل :

« ان وحدة العمل الأدبي ليست كيانا مغلقا ومسانلا ، ولكنها تكامل ديناميكي واضح . والعلامة الى توجد بين عناصرها ليست علامة تساو أو اضافة استاتيكية ، ولكنها علامة الترابط والتكامل الديناميكية .

يجب التعرف على شكل العمل الأدبي باعتباره ظاهرة ديناميكية .

وتكشف الدينامية عن نفسها في مبدأ البناء أولا . ليست كل عوامل الكلمة (٨) متساوية . لا ينشأ الشكل الديناميكي بالاتحاد أو الاندماج ... ولكنه ينشأ بالتفاعل ، وبالتالي ، بدفع مجموعة من العوامل الى الأمام على حساب مجموعة أخرى . وبهذه الطريقة يشوه العوامل المتقدم العوامل التابعة له . ان الاحساس بالشكل هو دائما احساس بتدفق الترابط (وتبدله ، بالتالي) بين عامل البناء المسيطر والعوامل التابعة له « (٣٣) .

وبالتالي فان « عامل البناء constructive factor هو العامل الذي أطلق

(٧) يلاحظ سوسا Sosa وهارفي Harvey في ترجمتهما لكتاب تينانوف من المصطلح الروس rjad يمكن ان يعنى « تسلسل series » الى ناحية . وترتيب order أو « عالم realm » من ناحية أخرى .

(٨) انه يكون خطأ طباعيا لكلمة word والصحيح العمل work .

عليه ايخنباوم وياكسون العامل السائد the dominant ، ومنهما يربط
تينانوف هذا العامل بمفهوم التاريخ :

« يحيا الفن بهذا التفاعل وهذا الصراع • ولا وجود للفن بدون هذا
الاحساس بتبعية كل العوامل لعامل واحد يقوم بدور البناء ويتشوبه تلك
العوامل ••• واذا نلأش هذا الاحساس يتفاعل العوامل (الذى يفرض
حتمية وجود سمتين اثنتين : السمة المسيطرة والسمة النابعة) زالت
حقيقة الفن • ويصبح الفن آليا automatized.

وبهذه الطريقة يتم ادخال البعد التاريخى فى مفهوم « مبدأ البناء »
وفى المادة « (٣٣) » .

ان عامل البناء فى الشعر هو الايقاع ، ويعنى به تينانوف اكثر من
المروض التقنى ، لأن الايقاع ، كما يلاحظ ، يوجد فى النثر أيضا (٥٤) ،
ومع هذا تختلف وظيفته عن وظيفة الايقاع فى الشعر • والنص الأدبى
فى رأى تينانوف نظام تعمل فيه بعض المبادئ الأساسية • والايقاع فى
الشعر هو هذا المبدأ ، ويلخص تينانوف عوامله على النحو التالى :

- ١ - عامل وحدة التسلسل الشعرى •
- ٢ - عامل تأليفه •
- ٣ - عامل جعل المادة الصوتية ديناميكية •
- ٤ - وعامل تتابع المادة الصوتية فى الشعر (٦٣) •

ويعنى بهذا ، أولا ، أن البيت (والنص الشعرى كله فى النهاية)
يجب النظر اليه باعتباره وحدة متكاملة ، وثانيا ، باعتباره مؤلفا ،
وثالثا ، يتم تنظيم الأنماط الصوتية والمروضية بهذه الطريقة لانتاج
توقعات معينة فى القصيدة واشباعها ، وأخيرا ، تتعاقب تلك الأنماط
ذاتها وتختلف على مدار العمل • يلخص سوسا وهارفى المسألة ، فى مقدمة
ترجمتهما لكتاب تينانوف على النحو التالى : « الايقاع فى الشعر هو عامل
البناء الذى يسيطر على كل قوانين سيمنطيقا النثر ، ويحولها فى اتجاه
خاص ، ذلك الاتجاه الذى يرتقى وظيفيا فى قصيدة بعينها » (١٧) •

ومن ثم ، ترى القصيدة باعتبارها نظاما نصيا يكون من عامل سائد
(هذه السمة فى الشعر ، عموما ، هى عامل الايقاع) ينظم كل العوامل
الأخرى ويشوعها فى علاقتها به • وقد تبدو هذه الطريقة غريبة الى حد
ما فى قراءة أى عمل أدبى - انها تراه مجموعة من الاستراتيجيات التى
تتفاعل احداها مع الأخرى ، وتبدو مستقلة عن أى معنى سيمنطيقى واضح •

وقد واجه التشكيلون هذه الصعوبة بمفهوم الحافز ، الذى تم تطويره خاصة فى نظريهم للحكاية . وعرفه شاكلوفسكى بأنه « التفسير ... الا ادبى extra-literary لبناء الحكاية » (شتاينر ٥١ - ٥٢) أى أن القصة (fabula) تحكى فى تسلسل سببى زمنى Chronological causative sequence . ومع هذا ، فهذه القصة مجرد ذريعة (حافز) لحبكة (syuzhet) تأخذ أحداث القصة وتعيد توظيفها ، بحيث يصبح التعليق السردى الا ادبى استكشافا ادبيا لتقنية الحكاية .

وبهذه الطريقة ، يبقى الموضوع أو المحتوى جزءا من العمل الادبى ، ولكنه يتخذ أساسا كمبرر لوجود الشكل . ومع هذا ، يعنى قبول هذا الحافز كما يوجد فى المعنى الكلى للنص الادبى أن الحافز ذاته يصبح جزءا من تاريخ الادب : وهكذا تتاح دراسة موضوعات أو قصص معينة حين تظهر أو تماود الظهور تاريخيا ، وحين تخضع للتغيير أو التعديل . وبما يؤمن المرء ، مثلا ، بالتغيرات التى تدور فى قصة سيندريللا من أولى روايات هذه الحكاية الى تجلياتها الماصرة فى الرومانسيات وأوبرات الحياة المنزلية soap operas . وتشكل هذه الأنواع من القصص التحفيزية motivational أساسا لبعض الدراسات مثل مورفولوجيا الحكاية الشعبية The Morphology of the Folktale التى يدرس فيها فلاديمير بروب العدد المحدود من الصيغ البنيوية المحتمل وجودها فى حكاية شعبية ، وكيفية خضوع هذه الصيغ لتغيرات وانعطافات متعددة فى سردها الفعلى .

يتيح مفهوم التيمة التحفيزية ، فضلا عن هذا ، لمنظر مثل تيناووف أن يدرس « التذبذب oscillation » فى معنى الكلمات على المستوى الدلالى للنص الشعرى . ويخصص ، فى الواقع ، الفصل الثانى من دراسته عن لغة الشعر لأمثلة مما يدعو « التلون المعجمى lexical colouring » والتأثير على معنى الشعر وعناصره المائدة . وباعتراف الشكلية الروسية بوجود موضوع أو مرجع لنوع من المعرفة والواقع خارج النص تكون قد سلبت أيضا ببعض قيم المحاكاة . وازداد هذا التسليم بزيادة توجه التشكليين أكثر وأكثر الى أسئلة على علاقة بتطور شكل الادب والموضوعات الأخرى ذات الأهمية التاريخية . وبالرغم من هذا فقد أبطت النظرية الشكلية على اهتمامها المؤكد ببنيات لغة الادب وشكله ودينامياتها .

The Brown Snake

I walked to the green gum-tree
Because the day was hot ;
A snake could be anywhere
But that time I forgot.

The Duckmaloi lazed through the valley
In amber pools like tea
From some old fossicker's billy,
And I walked under the tree.

Blue summer smoked on Bindo,
It lapped me warm in its waves,
And when that snake hissed up
Under the shower of leaves

Huge, high as my waist,
Rearing with lightning's tongue,
So brown with heat like the fallen
Dry sticks it hid among.

I thought the earth itself
Under the green gum-tree,
All in the sweet of summer
Reached out to strike at me.

Douglas Stewart

التعبان البنى

سرت الى شجرة الصمغ الخضراء
كان يوما حارا ،
وغد يوجد تعبان في اى مكان
لكنى نسيت آنذاك .

تدسل الدكالموى عبر الوادى
في أحواض الكهرمان كالشاي

فى غلاية منقلب عجوز
وسرت تحت الشجرة *

الصيف الأزرق دخن بندو
لفتنى موجاته بالهف ،
وحين حس ذلك الثعبان
تحت وابل من الأوراق

هائل ، مرتفع حتى خصرى ،
ينتصب بلسان البرق
بنى كالصرع من الحرارة
خبأته غصون جافة ،

طننت الأرض ذاتها
تحت شجرة الصمغ الخضراء ،
كلها فى عذوبة الصيف
تنته لتصدمنى *

دوجلاس ستيوارت

يبدو أن قصيدة دوجلاس ستيوارت ، التى تدور فى استراليا (يوجد
نهر الدكالموى Duckmatoi وجبل بندو Bindo فى الجبال الزرقاء فى
ويلز الجنوبية الجديدة New South Wales) (٩) ، تحكى قصة
بسيطة : يبحث المتكلم (بافراض أنه ذكر) عن الوقاية من حرارة النهار ،
ويلجأ الى ظل شجرة صمغ ، ونسى أنه « قد يوجد ثعبان فى أى مكان » .
ولذا فإن الدهشة تأخذه تماما حين ينتصب أمامه ثعبان بنى يبدو له وكان
الطبيعة ذاتها أقامت كميناً لمهاجمته . قد يقال ان وراء هذه القصة
حافزين . الحافز الأول محلى أو جغرافى ، أعنى ، أن الصيف فصل خطير
تماماً فى معظم أنحاء استراليا حين تكون الزواحف السامة والمهلكة التى
نعيش فى القارة فى قمة نشاطها . ومن هذا المنظور ، يشير البيتان « وقد
يوجد ثعبان فى أى مكان/ لكنى نسيت آنذاك » الى تفسير محتمل للقصيدة
باعتبارها درساً أخلاقياً : قد يكون نسيان الثعابين فى الفصل الحار
قاتلاً *

(٩) اثنين بهذه المطومة لزميلي Mr W.S. Cooper .

ينشأ الحافز عن تجمع من التدايعات التي تتركز على الثعبان في فرضيات الثقافة الغربية وفي أساطيرها . أنها ترى الثعبان ، من ناحية ، كمرأوخ وشرير بصورة جهورية (١٠) ، وأداة لابليس ، وسبب لطرده الانسان من جنات عدن الى عالم العناء والألم والموت . ومع هذا ، ارتبطت الحية ، من ناحية أخرى ، بالحكمة ومنفعة الانسان : حتى أنها في سمر التكوين تحرض حواً على عصيان أمر الرب لكسب معرفة الطساع . وارتبطت الحية في التقاليد الكلاسيكية بوحى النبوة وبالشفاء الدوائى . ومع هذا ، يعتبر الثعبان ، سواء أكان عدواً أم صديقاً ، فى الحالتين كليهما ، غريباً عن الانسان .

وطبقاً لهذا الرأى يبدو أن قصيدة ستيوارت تسخر من « نسيان » المتكلم للحكمة واكتسابه لها مرة أخرى حين ينتصب الثعبان أمامه فجأة . يرتبط الثعبان ، فضلاً عن هذا ، بالطبيعة - « الأرض ذاتها » - بينما يعرف الانسان المتكلم ، المهمل والمرح فى البداية ، بأنه دخيل . هكذا تنتمى القصيدة الى تقاليد ثقافية وأدبية قديمة - انه حافرها النامى - تقاليد تصور أن « الوطن » الحقيقي للانسان فى مكان آخر ، وترى الأرض منفى أو سجنًا . وكان هذا أيضاً تعريفاً لاستراليا ذاتها فى القرن التاسع عشر ، حين كانت الجزيرة سجنًا بالأساس وكان يرسل إليها المجرمون والمطلون من الانجليز ، ولهذا التعريف دويه الخاص فى بنية المعنى فى هذه القصيدة .

ومع هذا ، وبلغة القراءة الشكلية ، لا تساعد هاتان الطريقتان ، فى فهم الصورة المحورية للثعبان المنتصب الصادم ، على فهم كيفية عمل هذه القصيدة كنص أدبى ، أى كنظام لحيل تتفاعل احداها مع الأخرى . حين نقرأ القصيدة بهذه الطريقة ، قد نلاحظ أن النص يبدأ بضمير الفاعل (X) [ناه الفاعل فى « صرت »] وينتهى بضمير المفعول « me » [الياء فى « تصدمنى »] ، ويتكرر هذا النمط فى المقطع الأخير . ومن ثم تبدأ القصيدة نحوياً بالشخص الأول كفاعل **يعمل** (يسير ، يدرك ، يشعر) ، ولكنها تنتهى بالشخص الأول كمفعول به ، **كذلك الذى تصنع له الآثار** . ترد صورة المفعول به للشخص الأول [ياء المتكلم me] للمرة الأولى فى المقطع الثالث «لفتنى موجاته بالدف» *It lapped me warm in its waves* .

(١٠) تقول ترجمة كينج جيمس للكتاب المقدس فى القرن السابع عشر كانت الجية « احيل جميع حيوانات البرية » (التكوين ١٠٢) وتحمل كلمة « حيلة » دلالة سلبية فى اللغة المعاصرة .

لها المتكلم « me » لون دلالي يختلف عن ذلك اللون في « طننت الأرض ذاتها / ... » تمتد لتصبغني « يتم ادراك صورة المفعول به للشخص الأول [ياء المتكلم] في الحالة الأولى كجزء من طبيعة أمومية تطوقها ، بينما نراها في الثانية باعتبارها غريبة عن تلك الطبيعة ذاتها وضحية لها . يكن ، جزئيا حس الخداع في القصيدة في هذا الانحراف في اللون الدلالي .

يقوم المقطع الثالث بتقسيم الصورة الذهنية image في القصيدة الى قسمين . يضيف القسم الأول صفات انسانية على صور الطبيعة ، في تنغم مع نسيان المتكلم أنه « قد يوجد ثعبان في أى مكان » . وهكذا ، يتحول نهر الدكالموى Duckmaloi ، الذى يوحى اسمه الاصل بفرض فصائل وتسميات على الطبيعة تكون في الحقيقة غريبة عن الطبيعة ، من جسد من الماء الى « أحواض الكهرمان كالشاي / في غلاية منقبة عجوز » . انها استعارة ساخرة حيث ان الشاي لا يزرع في استراليا ، بينما توحى كلمة « منقبة fossicker » التي تدل على باحث prospector عن المعادن النفيسة بشخص يفسد سياق الطبيعة أكثر مما يكمله . وتعبير آخر ، ان المتكلم يعيد بناء الطبيعة بحيث تكتسب وجها انسانيا اليفا .

ومع هذا ، فقد عادت الطبيعة مع ظهور الثعبان الى السمات التي تتكون منها ، أوراق الشجر ، « لسان البرق » الذي يستمع به الثعبان ، ولون الحية البني ، والحرارة ، والأغصان الجافة . ان الانسان هو الذى يحاول أن يخلق انسجاما بين عناصر الطبيعة وهو الذى يعالجها في علاقة ذات معنى - أى ذات معنى فيما يتعلق برغبات الانسان وطموحاته ، ان الطبيعة ذاتها مجرد وظائف وبالنسبة تكون الصورة الذهنية في الجزء الثاني من القصيدة أقل تكاملا ، وتعزل « ياء المتكلم me » البيت الأخير أكثر . وفي هذه الرؤية التي تنظر الى الطبيعة باعتبارها مكونة من أجزاء مرتبطة فقط بارتباط حش ، بالضبط مثلما تكون أوراق الشجر والأغصان مجرد تمويه مناسب للثعبان ، لا يكون هناك مكان للانسان الفاعل ، ولا يستطيع الانسان دمج مختلف العناصر لتكتسب معنى متباكما . ان الاستجابة هلع ، وشعور بقابلية السقوط .

ويؤدى المقطع المحورى وظيفية أخرى . انه ييسر انحراف التأثير الفجائي في النظام العروضي . ان التحليل العروضي للقصيدة بين ان بيتها الأساسى ايامبى V iambic * ثلاثي (يتكون البيت من ثلاث تفعيلات) . وينشأ التأثير الابقاعى الذى يثير بعض الاضطراب بالرغم من هذا لأنه غير منتظم ، باستخدام أوزان أخرى ، مثلا ، نفعيلة الانابست

anapaestic (VV) ، أو بمكس تفعيلة الايامب لتنشأ تفعيلة التروكي

trochee (V) ، كما في « تكاسل الدكالموى عبر الوادى The Duckmoloi »

lazed through the valley ، (قد نلاحظ هنا أيضا أن الثلاثى يصبح رباعيا بإضافة تفعيلة أخرى *) مع الميل فى المقاطع الأولى عموما الى استخدام مقاطع منبورة accented syllables بعد المقاطع غير المنبورة unaccented فى كل تفعيلة * ومع هذا ، يقتحم الجزء الثانى من المقطع الثالث هذا النمط فجأة ، ويخل به بحيث يكون النبر فى الوزن المقدم فى بقية القصيدة أكثر حدة ، الى أن يبدأ الوزن الايامبى فى اعادة تأكيد نفسه مرة أخرى فى المقطع الأخير * .

وهكذا يتكون الجزء الأول من القصيدة من وزن رتيب الى حد ما ، يوحى بالأمان الذى يشعر به المتكلم فى هذا الجزء من النص ، والذى تثير تغيراته العرضية الاضطراب فى قراءة القصيدة * ويخرج الجزء الثانى من المقطع الثالث فجأة على هذا الوزن، و «يلفى آليه » de-automatising « اذا جاز التعبير ، أولا ، بسلسلة من المقاطع الأحادية المنبورة accented monosyllables (« وحين حس ذلك الثعبان And when that snake hissed up (١١) » ، تليها تفعيلات تمثل عرذتها التدريجية الى الوزن الايامبى الراسخ تعليقا ساخرا على ادراك المتكلم المتجدد لكانه فى المشهد الطبيعى * .

ويمكن فهم القطع فى الوزن الايامبى الثلاثى الأساسى والخروج عليه بطريقتين أخريين * أولا ، يمكن أن نتخيل واقعا سيكولوجيا خارجيا يعينه يحفز الوصف السردى فى النص * أى ، مع أننا قد نقرأ القصيدة فى البداية باعتبارها قصة بسيطة عن اعمال المتكلم وعلفه الناتج عن هذا الاحمال فى مواجهة الثعبان ، الا أن القصة تحكى لنا فى الحقيقة بعد خبرة المتكلم * وقد نقرأ ، بعد هذا ، الخروج العروضى باعتباره انعكاسا لرد الفعل الهادئ للمتكلم فى مواجهة الثعبان * ومن ثم ، تدل التغيرات فى الوزن على حالة سيكولوجية ووجدانية يستعيد بها المتكلم ويسقطها على ذلك الجزء من الحكاية الذى يسبق المواجهة الحقيقية فى القصيدة * ويتزامن ، بالتالى ، التفاعل الوجدانى السيكولوجى مع أحداث القصة من نهاية المقطع الثالث ، مما يفسر النسق العروضى المنبور بحلة والاكثر اضطرابا الى حد ما فى الجزء الأخير من النص * .

(١١) ان ارتفاع ايقاع هذا البيت ، اذا قرئ بصوت عال ، يشبه انقصاب الثعبان ، ويضفى ايضا تأكيدا على كل مقطع أحادى ، بحيث يصبح الوزن الايامبى المستخدم فى البداية خلفية لتأثير التفعيلات الاسنيدية "Sponadic" (٢) * .

ومع هذا ، فالطريقة الثانية لفهم عدم الانتظام العروضي في هذه القصيدة هي اعتباره استراتيجية خاصة صممت لاثارة القارىء . ومفتاح هذه الاستراتيجية هو الاضطراب الحرج في الوزن في الجزء الثانى من المقطع الثالث . منها يستمد نزع الآلية عن الوزن الايامى الثلاثى الاساسى جذوره . بحيث يشع التنوع والخروج العروضى من هذا المركز في اتجاه بداية النص وفى اتجاه نهايته . وبهذه الطريقة ، يتزامن الحافز الوجدانى السيكلوجى للتفسير الاول مع معالجة القصيدة ويبدو أنه يسوغها .

ينى المقطعان الاول والثانى فى القصيدة بحيث يتكون كل مقطع من جملة واحدة . وفى المقابل ، تترابط المقاطع الثلاثة الأخرى تركيبيا ونحوية مكونة جملة طويلة تستمر حتى نهاية القصيدة . ولمعالجة الأقسام النحوية والمقطعية بهذه الطريقة تأثير مزدوج . أولا ، انها تفصل المقاطع الثلاثة الأخيرة - التى توصف فيها المواجهة مع النعبان والفهم أو الإدراك المرعب الذى ينتج عنها - عن المقطعين الاول والثانى ، اللذين يؤكدان دورهما كخلفية أو مسرح لبقية القصيدة .

ثانيا ، يجعلنا هذا التقسيم ندرك انعدام المنطق فى المقطعين الاول والثانى ، لا توجد علاقة قوية بين البيتين الاول والثانى من المقطع الاول والبيتين الثالث والرابع :

سرت الى شجرة الصنخ الخضراء
كان يوما حارا ،

وقد يوجد ثعبان فى أى مكان
لكنى نسيت آنذاك .

يربط القارىء بين بحث المتكلم عن ملجأ تحت شجرة الصنخ وبين العبادتين الأخيرين فى النص - أى « وقد يوجد ثعبان فى أى مكان » و « لكنى نسيت آنذاك » - ليخلق احساسا بالتوقيع يؤسس على علاقة هذه العناصر التى تكون غير مترابطة بدون هذا الاحساس .

يمثل المنطق مشكلة أوضح فى المقطع الثانى :

تكاسل الدكالى عبر الوادى
فى أحواض الكهرمان كالشأى
فى غلاية منقلب عجوز
وسرت تحت الشجرة .

هنا ، يربط حرف « and » فى البيت الرابع ربطا غير ملائم بين وصف نهر الدكالموى وتفصيلات حقيقة أن المتكلم يسير « تحت الشجرة » . ان القارئ حر ، بالطبع ، فى أن يفترض من الربط أن الشجرة ربما تقع على ضفاف النهر أو بالقرب منه ، ولكن النص ذاته لا يتضمن إشارة ايجابية الى صحة هذا الافتراض .

وفى المقطع الثالث يتكرر الربط غير الملائم تماما ، حين تتحرك البؤرة فجأة من وصف الصيف على جبل بندو Mt Bindo الى ظهور الثعبان . ومع هذا ، بينما تتوازى فى الجزء الأول من النص الطبيعة التبريرية للربط المنطقي رمزيا مع الوضع التبريري للمتكلم ، الذى يسلم بحقه فى الوجود فى هذا المنظر الطبيعي ، يساهم الانفصال المنطقي فى هذا الجزء من القصيدة فى تأثير الصدمة حين يظهر الثعبان فجأة . لذا ، بالرغم من التنبؤ به من قبل فى البيتين الثالث والرابع من القصيدة ، الا أن القصيدة تعتمد اعتمادا كبيرا على ارتباطات منطقية واهية لنشر الاحساس بالتحذير الراسخ فى المقطع الأول . ويتم الاسهام فى تتابع الانتشار الذى يليه الواقع الصادم ، بتشديد الايقاع فى النسق العروضى فى القصيدة ، ثم التحرر المفاجئ منه فى هذا المقطع الثالث أيضا .

وهكذا ترسخ القصيدة فى البداية عددا من السمات العروضية والمنطقية والتركيبية والنحوية التى تتغير أو يتحرر النص منها فجأة فى الجزء الثانى من المقطع الثالث . وقد تقول ، بتعبير النظرية الشكلية الروسية ، ان تلك السمات تقدم لتصبح آلية فى النص . وترتبط هذه السمات بمستوى تصوري conceptual أو دلالي semantic يوحى بالرضا عن دور العامل البشرى فى الطبيعة . ثم تفسد السمة السائدة فى القصيدة ، المضادة لتلك السمات أو المتناقضة معها ، ذلك الرضا وبثير التساؤل بشأنه على المستوى الدلالي .

ويساعدنا أيضا تحديد العناصر الديناميكية فى هذه القصيدة على وضعها فى مكانها من التراث الأدبى . تنبثق فكرة النظر الى الطبيعة باعتبارها مداوية وشافية من الفلسفة والكتابات الرومانسية فى القرن التاسع عشر ، واعترض على هذه الفكرة بعض الأعلام البارزين فى القرن التاسع عشر من أمثال ألفرد تينيسون Alfred Lord Tennyson . وقد رأى احتمالا آخر : « طبيعة ، حمراء السن والمخالب / بشق » In Memoriam 16, 15-16 « Nature, red in tooth and Claw/With ravin » يضع متيوارت أسطورتى الطبيعة كليهما جنبا الى جنب ، وهكذا تهدد الطبيعة الرومانسية المتكلم وتريعه فى المقطعين الأول والثانى ، انها

طبيعة مدارية وحامية لكل المخلوقات ، وفى المقاطع الثلاثة الأخيرة يصدم المتكلم بنوع مختلف من الطبيعة ، طبيعة عدوانية ، متحفزة ومفترسة .

تأسس أيضا التحول من الفاعل الى المفعول به فى الأيديولوجيا الرومانسية . يعالج الشعر الرومانسى والنظرية الرومانسية الشاعر - المتكلم the poet-speaker باعتباره فاعلا مدركا ، يدرك بنيات الطبيعة المرهفة وآلياتها على مستوى التصور ، ويحس بها على المستوى العاطفى . حين يتم تعريف الشاعر - المتكلم باعتباره مفعولا به (مثلا ، كما فى نهاية قصيدة وردزورث « She Dwelt Among the Untrodden Way ») ، فإنه يتم إعادة توجيه ادراكه (أو ادراكها) باعتباره فاعلا ، وليتمكن من رؤية الأشياء بصورة مختلفة .

تنتمى قصيدة ستوارت الى هذا التقليد ، لأن انتصاب الثعبان المفاجئ يبدل فى الواقع ادراك المتكلم للطبيعة ويبدل وضعه كإنسان فى الطبيعة . ومع هذا تؤكد القصيدة تأكيذا أقوى على احساس المتكلم بذاته كمفعول به يقع عليه هجوم الطبيعة ، وهكذا تحدد القصيدة النص باعتباره نصا بعد - الرومانسية Post-Romantic ، وبمعنى ما باعتباره محاكاة ساخرة لايديولوجيا الرومانسية .

إن قصيدة ستوارت تغلف escapulates أيضا مائتى عام من الاستجابة لآستراليا ذاتها . بدت القارة الجزيرة ، بالنسبة لعدد كبير من السكان الجدد ، وكأنها جنة عدن الجديدة ، بدت خالية من القيود التى تميز الحياة الأوربية ، بالرغم من بدايات آستراليا باعتبارها مستعمرة للمحكوم عليهم . ومع هذا ، من الضرورى أن آستراليا بدت مصادية ومتوعة بالنسبة لآخرين خاصة المحكوم عليهم أنفسهم . يمسك فن المهاجرين الجدد فى آستراليا هذه الازدواجية فى الاستشراف Outlook : يعكس عند كبير من المناظر الطبيعية التى تصور المشاهد الأسترالية فى الواقع وبصورة واضحة تقاليد رسم المناظر الطبيعية فى إنجلترا وأوروبا ، وفى بعض الأحيان تصور أشجار لا تثبت فى آستراليا أصلا ، ولم تنقل إليها بعد . يوضح هذا المثال بصورة جيدة فكرة التشكيلين التى ترى أن الفن والحياة يصبحان آيين ، وأن نزع الآلية ضرورى لتتمكن من رؤية الأشياء بوضوح مرة أخرى ، بدون غطاء الألفة - ولتقديم شئ جديد للتأمل والفهم ، فضل بعض الفنانين الأستراليين الأوائل الآلية automatisaton ، وبالطبع ، انتهز آخرون - الغالبية - الفرصة لتحرر من التقاليد والشفرات الأوربية والإنجليزية .

تشير قصيدة ستوارت الى نزع الآلية de-automatisation :

من المسلم به فى هذا النص أن الطبيعة يتاح لها أن تعيد تأكيد ذاتها فى عيون المتكلم ، وأن يظهر أنها تبقى غريبة ومنفصلة وتحمل خطرا ضمنيا على مدى كل تاريخ ترويض الأرض .

بالرغم من دعوى ايغنهاوم بأن الشكلية تحركت تحركا حتميا باتجاه النموذج التاريخي نتيجة لمنطقها الداخلي الخاص ، الا أن من المحتمل أن تكون جماعة الأوبوايز قد تعرضت لضغط أيديولوجي وسياسي شديد للعمل وفق النزعات التاريخية للنظرية الماركسية ، سواء أكانت سياسية أم أدبية . رأى النظام الحاكم فى الشكلية تلمرا ضمنيا ، خاصة فى رفض القبول بالنظرية الماركسية النظرية الفجة Crude للأدب ، تلك النظرة التي اعتنقها أيديولوجيو النظام الحاكم : استخدموا نموذجا بسيطا للمحاكاة رأى فى النص الأدبي مرآة للأحداث التاريخية والاجتماعية والاقتصادية (١٢) .

اقترح ياكبسون وتينانوف فى عام ١٩٢٨ ، على مشارف نهاية المرحلة الثانية من تطور النظرية الشكلية ، انطلاقه جديدة للشكلية :

فى مجموعة من الفرضيات المحكمة رياضيا ، رفض الموقعون *signatories* الشكلية النظرية *doctrinaire Formalism* التي فصلت « السلسلة » الجمالية عن مجالات الثقافة الأخرى ، مثلما رفضوا التعليل الميكانيكي ، الذي أنكر الدينامية الداخلية لواقع كل انسان وخصوصيته . وأعلنوا أن « تاريخ الأدب يرتبط ارتباطا وثيقا » بالسلسلة « التاريخية الأخرى » وتتميز كل سلسلة بقوانين بنيوية خاصة . ومن المستحيل ترسيخ الربط بين « السلسلة » الأدبية ومجموعات الظواهر الثقافية الأخرى بدون التساؤل حول هذه القوانين . ان دراسة نظام الأنظمة *the system of systems* مع تجاهل القوانين الداخلية لكل نظام بمفرده ، خطأ منهجي فادح » (إيرل ، الشكلية الروسية ١٩٤) .

ولسوء الحظ لم تستكشف احتمالات هذا الاتجاه الجديد للشكلية ، لأن النظام الستاليني انتقد النظرية وأدانها ، وفرض الصمت التام على مؤيدي النظرية . ومع هذا ، بقي المفهوم الذى يرى أن الثقافة يمكن اعتبارها « نظام الأنظمة » سمة مهمة فى مجال النظرية البنيوية التي نشأت حديثا وتطورت على يد ياكبسون فى براغ .

(١٢) يلاحظ إيرل أن تروتسكى عرف ، مهما يكن تدمره ، اتجاهات الشكليين وقيمة أعمالهم ، ولكنه رأى أنها نظرية ناقصة من حيث استجابتها للمادية التاريخية وتوظيفها لها .

ومع هذا لم يتم القضاء تماما على الشكلية في الاتحاد السوفيتي .
واصل عدد من المنظرين الكتابة ، وإن كان بمزيد من الحذر وبمعنى ترميد
التفريات في الواقع الأيديولوجي والسياسي لتلك الفترة . وانبثقت النظرية
مرة أخرى في أشكال أخرى منذ الحرب العالمية الثانية : مثلا ، في صورة
بنوية سوفيتية في جامعة موسكو ، وفي صورة سيموطيقا الأدب والسينما
والثقافة في جامعة تارتو Tartu في استونيا . ومن أعلام هذه الشكلية
الروسية التي انبثقت من جديده ونقحت بوريس أوسبنسكي
Boris Uspensky ويوري لوتمان Yuri Lotman .

وهكذا استمر الشكليون على إخلاصهم لقاعدة الدراسة السيموطيقية
لديناميات النص الأدبي ، خاصة في المرحلة الثانية من تاريخ الجماعة ،
ودمجوا هذا الاهتمام « الشكلي formal » في نظرية التطور ونظرية
الدينامية التاريخية الثقافية . وتمت ، في النهاية ، محاولة ، كانت في
جزء منها محاولة لتطوير سيموطيقا الثقافة ، وفي جزء منها محاولة لقراءة
تحاكي النص الأدبي في علاقته بالسياق الثقافي (التاريخي ، السياسي ،
الاجتماعي) . ومع هذا ، يمكن القول ان التطور الأخير فرضته على
الشكليين الأحداث السياسية في الاتحاد السوفيتي ، وفرضه الاهتمام
التاريخي للفلسفة الماركسية . وبناء على هذا ، يكون من السخرية كما
لاحظ عدد من المعلقين على الشكلية الروسية ان المدرسة النظرية التي بدأت
بانكار أهمية التاريخ والواقع الخارجى في دراسة الأدب كان عليها أن
تنتهى تماما بتأثير أحداث التاريخ الفعلية والواقع السياسي الخارجى .

الشعر والتاريخ

ان القصيدة ليست مجرد حقيقة أدبية ، ولكنها خفيعة اجتماعه أيضا • أى أن القصيدة تنتج في سياق يتضمن حياة المؤلف ، والملمى الذى يكتب (أو تكتب) له ، وعلاقات مختلف العوامل الاجتماعية والتاريخية والسياسية التى تمثل الخلفية • ومن ثم تقع القصيدة في شبكة الظروف ، حين يتجه الشاعر وحين يتلقاها القارىء • وتسسل هذه الظروف مجموعة العلاقات بين الشاعر ، والمتلقى ، والسياق الاجتماعى ، والطبيعة السياسية والأيولوجية لهم ، ووضعهم فى نسابع الأحداث التى تدعى التاريخ • ان وجود هذه العلاقات فى القصيدة ، حتى لو فهمناه باعتباره مجرد وجود ضمنى ، يثير عددا من القضايا التى تعالجها نظريات الأدب المتنوعة بطرق مختلفة •

ان تقسيمنا نظرية الأدب الى قسمين كبيرين : نظريات المحاكاة ونظريات السيوطيقا ، يلقي الضوء على علاقة التاريخ بالنص ، تلك العلاقة المثيرة للجدل أحيانا • تميل المقاربات التى تركز على العنصر السيوطيقى ، كالتنقد الجديد ، الى تهيمش التاريخ لتركيز الانتباه على أسئلة حول معانى النص فى علاقتها بأنظمة علاماته ودينامياته • وتجسد ، فى المقابل ، تلك المقاربات التى تؤكد على المحاكاة ، كنظرية النوع gender theory (انظر الفصل السابع) ، بطرق مختلفة ، عددا من العوامل التاريخية : تفترض هذه النظريات أن النص يشير ، بدرجة تكبر أو تصغر ، الى أحداث أو أفكار أو شخصيات أو بنيات أو علاقات أو حقائق أخرى خارجية ، باعتبارها جزءا من معناه •

وفى بعض الأحيان - **والشكالية الروسية** حالة وثيقة الصلة بالموضوع - أذعن مقاربة سيوطيقية نقية لمقاربة محاكاة تمثل الأحداث أو الديناميات التاريخية قضايا رئيسية فيها • وفى أحيان أخرى ، قد

تواجه الطريقة التي تم بها التعامل مع التاريخ صعوبات أخرى • لاحظنا ، مثلا ، أن البنيوية الكلاسيكية من الصعب أن تفسر التغيرات والتطور
الا كسلسلة من لحظات متزامنة synchronic moments لأنها تضع
التاريخ في المقدمة باعتباره. تزامنيا synchronic وليس تعاقبيا diachronic .

يحتل التاريخ دورا في كل نظريات الأدب ، سواء بتجسده الواضح
في الإطار النظري أو بمحاولة استبعاده • ومع أنه يمكن استنتاج معان
كثيرة من بعض النصوص باعتبارها تملو على التاريخ ، إلا أن العمل الأدبي
يحتل وجوده ، أولا ، ضمن تاريخ حياة المؤلف ، وثانيا ، ضمن الثقافة
وتاريخها (١) .

ومع هذا ، تثير بعض النظريات الشائعة المشاكل حول مفهوم
التاريخ ذاته • يشير المصطلح عادة الى أحداث الماضي التي تستعد في
تتابع وفي ترتيب زمني ، مع افتراض أنها تستعد بصورة موضوعية •
ومع هذا ، كتاريخ historiography ، ومن دراسة كتابات التاريخ
المكتشفة مبكرا ، يمكن القول ان الموضوعية غائبة عمليا virtually
عن كتابة التاريخ • وبالرغم من امكانية وجود بعض الحقائق ، إلا أن
طريقة اختيار تلك الحقائق وترتيبها في التعليقات التاريخية المتنوعة يمكن
أن ينتج نسخا مختلفة من « التاريخ » اختلافا فريدا • ويتضح هذا ،
مثلا ، اذا تأملنا طريقة استعادة التاريخ الأنجلو أمريكي المعتمد عن الحرب
العالمية الثانية لأحداث الحرب ، بالمقارنة بتاريخ يكتبه شخص متعاطف
مع قضية النازي وأيديولوجيته • تعتبر الاطاحة بالرايخ الثالث ، في التعليق
الأول ، انتصارا ، وتحريرا للعالم من قوى الظلم والوحشية والانحراف
العقل والجسدي • وفي التعليق الثاني ، تعتبر قوى التحالف قوى طاغية
ومتمصبة وغير قادرة على رؤية عدالة مشروع النازي واستقامته • وبالمثل ،
فإن تعليقاً فرنسيا على الحرب يراها مختلفة الى حد ما عن الصورة التي
يراهها تعليق انجليزي أو أمريكي حيث كانت فرنسا أيضا للمعارك التي
دارت الحرب عليها بالفعل •

وحتى مفهوم الحقيقة التاريخية يمكن أن يكون هو ذاته موضعاً
للتساؤل ، حيث ان عددا من هذه « الحقائق » في الواقع استنتاج بحسب

(١) لى هذا المجال يجب ان نضع فى الاعتبار نقطة اخرى وهى تاريخ تلقى
النص ، وللتعليق على كيفية قراءة اجيال من القراء لقصيدة : لانه مع امكانية بقاء النص
المطبوع ثابتا على حاله (يوضح تاريخ النص المطبوع لمتغيرات محتملة فى الطباعة ،
ولتفضيلات يبرزها ناشرها ناشر النص لى بعض طبعاته) ، الا ان القراءات الفعلية لقصيدة
بمعناها يمكن ان تكشف عن اختلافات كبيرة •

المؤرخين من « حقائق » أخرى . وبالإضافة الى هذا ، حين يتم تسليط الضوء على دليل جديد عن طريق البحث الحفري والأرشيفي archival تتعرض الأفكار التي احتلت مكان الحقائق للتغيير ، وتختفي فجأة .

ويثير المؤرخون المنظرون theorist-historians من أمثال هادين وايت Hayden White مشكلة أخرى على صلة عن موضوعية التاريخ و « حقيقته » . حين ينتقل المؤرخ من منطقة سجلات التاريخ (بيان الأحداث) الى منطقة التاريخ (ترتيب هذه الأحداث في تتابع يحكي قصة تلك الأحداث ويقدم تفسيراً لها في علاقة أحدها بالآخر) ، فإنه ينتقل (أو تنتقل) الى حقل السرد الأدبي . ومن ثم ، فإن حقائق التاريخ لمبادئ السرد وضروراته قد تقرأ ، في الحقيقة ، كادب بدل أن تقرأ كتاريخ . ولهذا أهميته الواضحة فيما يتعلق بالقص النثري ، انه ، في نهايته المنطقية ، يشوش الحدود بين السرد التاريخي والأدبي (أي ، القصصي) . وله أهميته أيضاً في قراءة الشعر .

وفي هذا الفصل ، سنراجع بإيجاز عدداً من نظريات الأدب التي تركز على علاقة النص الشعري بالتاريخ بصورة أوضح مما قامت به بعض النظريات التي تناولناها كثيراً . ويمكن تقسيم هذه المقاربات التاريخية الى مجموعتين : التاريخية « القديمة » the « old » historicism ، والتاريخية الماركسية ، الجديدة ، وبعد - الماركسية (٢) the « new » Marxist and post-Marxist historicism . ومع هذا ، لا يجب فهم مصطلح « التاريخية القديمة » باعتباره يعني أن المقاربات التي يتضمنها هذا المصطلح مهمة الآن . ما زال عدد منها مطبقاً وقادراً على تقديم قراءات مهمة وبارعة لنصوص الأدب .

يمكن اقتفاء أثر المقاربة التاريخية لنصوص الأدب واهتمامها بكتابة (أي ، بناء) التاريخ ، في القرن التاسع عشر (٣) . بالطبع ، لم يكن الاهتمام بالتاريخ جديداً في هذا القرن أو وقفاً عليه . مثلاً ، يهتم الكتاب المقدس ، وهو أحد أقدم النصوص الأساسية في الثقافة الغربية ، بتوثيق الأحداث التاريخية وتفسيرها ، طبقاً لإرادة الرب وخضوع البشر لتلك الإرادة . ويقدم تاريخ الفكر والكتابة في أوروبا تعليقات كثيرة على التاريخ ومحاولات لتنظيره . ان كتاب الأمير The Prince (١٥٧٣) لميكافيلي ،

(٢) كما في مصطلح بعد - البنوية ، ثل كلمة « بعد » على علاقة تصويرية بين النظرية الماركسية الأصلية والنظرية بعد - الماركسية ، بدل أن تشير الى أية فكرة تقييمية ترقى أن بعد - الماركسية تنسخ الماركسية لأنها أفضل وأحدث .

(٣) انظر أيضاً الفصل الثاني « النقد الجديد » .

مثلا ، محاولة لفهم دورات التاريخ وتوضيح الكيفية التي يمكن بها للحاكم الطموح أن يتعلم من هذه المورثات ويستخدمها لمصلحته (أو لمصلحتها) .
 ويمثل التعليق الهائل الذي كتبه جيبون Gibbon عن تاريخ روما بعنوان **تدهور الامبراطورية الرومانية وسقوطها** *The Decline and Fall of the Roman Empire* ، والذي طبع بين عامي ١٧٧٦ و ١٧٨٨ ، علامة بارزة على الاهتمام الأوربي بالتاريخ وفهم التاريخ باعتباره سلسلة من دروس الحاضر والمستقبل .

وشجع كتاب **أصل الأنواع** *Origin of Species* لداروين الذي نشر في عام ١٨٥٩ على ظهور موجة جديدة من الاهتمام بالتاريخ . اهتم كتاب داروين ، في الواقع ، بقضايا بيولوجية . الا أنه في تركيزه على السؤال عن بقاء الأنواع البيولوجية يتضمن مفهوما للتاريخ بوجه عام . يجب فهم تاريخ الانسان الثقافي كعملية موازية للعصليات التي انتفت بها الطبيعة أنواعا معينة لتبقى طبقا لقدرتها على التكيف مع الظروف المتغيرة وبالتالي قدرتها على التطور الى أشكال مختلفة . وبدأ الكتاب في الانشغال بتحليل عوامل التاريخ ، بدل أن يرويه باعتباره سلسلة من الأحداث يمكن أن يستنتجوا منها بعض المبادئ الأخلاقية و/أو السياسية . وشهد القرن التاسع عشر ، في الواقع ، صعود المؤرخ كشخصية مهنية وأكاديمية . ومن هذا التمجيد للتاريخ تطورت أيضا حقول أخرى لها صلة بالتاريخ ، ومن هذه الحقول ، على سبيل المثال ، الأركيولوجيا *archaeology* ، والبلبيونتولوجيا *palacontology* ، والفيلولوجيا *philology* ، والانثروبولوجيا *anthropology* . وصعد التاريخ الى مستوى العلم .

أخذت المقاربة التاريخية للأدب والنص الأدبي شكلين رئيسيين . الأولى ، ويمكن أن ندعواها المقاربة الجينية *genetic approach* ، رأت النص الأدبي باعتباره ينحدر من بعض النصوص السابقة عليه . واهتمت أساسا بتتبع الروابط التيمية أو النوعية *thematic or generic links* بين النصوص ، خالقة « عائلات » في علاقاتها بالنصوص السابقة عليها والمنحدرة منها وموضحة تطور التيمة أو النوع الأدبي *genre* الناشئ . ان دراسة التأثيرات الأدبية وجه آخر من أوجه المقاربة الجينية . وتوضح هذه الدراسة العلاقة العائلية بين النصوص بصورة أكبر ، لأنها تبحث عن مصادر بعينها للأفكار والصور الذهنية ، أو حتى عن تحولات الأسلوب في أحد النصوص والتي قد تكون مشتقة من نص آخر أو أكثر .

تطرح المقاربة الجينية فرضيتين أساسيتين . الأولى ، فرضية التماس *contact* ، سواء أكان مباشرا أم غير مباشر . انها تفترض

أن مؤلف العمل يتماس مع أعمال مؤلف آخر (أو عدد من المؤلفين)
وتبرهن على هذا ، سواء عبر الأسبقية ، أى قراءة أعمال بعض الكتاب
السابقين عليه ، أو عبر الالتقاء المباشر ، أى معرفة الكتاب الآخرين معرفة
شخصية واقتباس أفكارهم أو مناهجهم عبر هذا التألف ، أو قراءة بعض
أعمال الكتاب المعاصرين وتمثل أفكارهم ومناهجهم عن طريق القراءة .
ويكتسب مبدأ التناس ، بهذه الطريقة ، بعدا تاريخيا خاصا .

والفرضية الأساسية الثانية هي الانقسام الى عصور periodisation
تبدع المقاربة الجينية أقساما تاريخية لتصنيف المبادئ الحقيقية للأعمال
الأدبية . وما زالت هذه الفرضية تؤدي دورها في الجامعات التي تدرس
أدب العصور الوسطى وعصر النهضة ، مثلا ، وأيضا التي تدرس تاريخ
الأدب . تفترض هذه الدروس والكتب أن كل النصوص التي كتبت في
فترة زمنية بعينها (العصور الوسطى ، عصر النهضة) تتمتع ، من
ناحية ، بسمات مشتركة ، وتختلف ، من ناحية أخرى ، اختلافا واضحا
ومهما عن النصوص التي كتبت في فترة زمنية مختلفة ، بصرف النظر
عن تقارب هاتين الفترتين التاريخيتين .

وتثير هذه الفرضية عددا من مشاكل التقسيم ، قد يتم مثلا بسهولة
تصنيف بعض الكتاب في هذه الأقسام الزمنية ، بينما يكون من الصعب
تصنيف بعض الكتاب الآخرين ، خاصة الذين لا تنطبق أعمالهم على
العصر ، أو الذين كتبوا في فترات تاريخية هامشية أو انتقالية . هل
ينتمي دانتي ككاتب الى العصور الوسطى أم الى عصر النهضة ؟ ان سمات
العصرين تبدو في كتاباته ، لأنه اعتنق كثيرا من أيديولوجيا العصور الوسطى
التي اعتنقها الكتاب السابقون عليه ، وفي الوقت ذاته توجد عناصر في
أعماله تثير التساؤل حول تلك الأيديولوجيا بصورة تبشر بعصر النهضة .
هل كان توماس جراي Thomas Gray ينتمي الى حركة التنوير في القرن
الثامن عشر أم كان ينتمي للمدرسة الرومانسية ؟ ينتمي جراي ، في
تقنية كتابة الشعر ، الى القرن الثامن عشر ، ويميل به بعض مواقفه
وإنكاره الى صفوف الرومانسيين .

ان الأنماط التي نتجت عن تقسيم التاريخ الى فترات تهدف الى
التطبيق على تسلسل النتائج التاريخي للكتاب ، والى تفسير علاقاتهم
ببعضهم فيما يتعلق بالنمو التطوري . وللتعامل مع أسئلة كالتى طرحناها
من قبل والمتعلقة بدانتي وجراي ، تبدع المقاربة الجينية غالبا تقسيمات
وسيلة (« اواخر العصور الوسطى » أو « بدايات العصور الحديثة ») ،
وهي استراتيجية تعقد أنماط التقسيم الى فترات وتشوهها . ثمة

استراتيجية أخرى توضح الكثير في مواجهة مشكلة تقسيم مؤلفين وأعمال غير قابلين للتقسيم ، تمثل هذه الاستراتيجية في اقتفاء التأثيرات التي لاحظناها من قبل . ويمكن ، مثلا ، تفسير المشكلات التي نواجه تصنيفها واضحا وبسيطا لشاعر مثل جراي ، اذا عرفنا أن تعليمه وطبقته الاجتماعية مالا به باتجاه أيديولوجيا التنوير التي تبناها الكلاسيكيون الجدد ، ولكن بعض الأحداث التي جرت في المجتمع ، بالإضافة الى مدرسة الشعراء الرومانسيين التي انتبخت من تلك الأحداث ، أثرت عليه ، وبالتالي اكتسبه شعره سمات تنتمي للرومانسية والكلاسيكية الجديدة أيضا .

ترتبط مقارنة التحليل النصي أو البيولوجرافي بالمقاربة الجينية . انها دراسة تسعى لاقتفاء تاريخ النص بمفرده ، وقرار النسخة « الصحيحة » ، « Correct » ، حين تكون الظروف ملائمة (٤) . يستخدم هذا الشكل التحليلي أيضا في تحديد المؤلف في الأعمال المشكوك في نسبها ، أو في الأعمال مجهولة المؤلف . انها صناعة تمت في دراسة شكسبير ، مثلا ، وتخصصت في تحديد العناصر الشكسبيرية « الأصيلة » « authentic » ليس فقط في آثاره الموثوق في صحة نسبها اليه ، ولكن أيضا ، في آثار أخرى مشتركة . هكذا يمكن أن يوضح الأكاديميون أن مسرحية The two Noble Kinsmen ومسرحية Henry VIII اللتين يفترض حتى الآن انها من أعمال شكسبير ، انها في الواقع ليستا من تأليف شكسبير بمعنى الكلمة ، بينما يمكن توضيح أن Play of Sir Thomas More وهو عمل مجهول المؤلف ، تمتوى على مادة من تأليف شكسبير ، وآخرين . يستخدم هذا النوع من الدراسات عناصر تاريخية ، كمعرفة أسباب تأليف هذه المسرحيات وظروف عرضها ، ويستعين دارس النص بالتحليل الأسلوبى الدلالي لتحديد طريقة استخدام الكلمة والتركيب النحوي الذي يميز مؤلفا بغيره .

وضعت المقاربة التاريخية الرئيسية الثانية النص الأدبي في سياقه ، وتم هذا الوضع بطريقتين . رأت ، في الحالة الأولى ، أن العمل الأدبي جزء من حياة الكاتب ، ويحمل بالتالي علاقة خاصة بها . ويعمم

(٤) وضعت علامة لتفصيل حول كلمة « صحيح » لأن السؤال عن تحقيق نص منسوخ سؤال صعب . لاشك أن المرء يستطيع خلق حالة تكتسب فيها نسخة معينة من نص مخطوط امتيازاً بإثبات أن الأخطاء التي وقعت في نقل النص قام بها النساخ أو المنضدون . مع هذا ، حين توجد نسخ مختلفة تكون قد نالت موافقة رسمية سواء اكانت واضحة أم ضمنية ، أو حين تتسم قراءة شائعة مع نسخة خاصة بصرف النظر عن تحريفها أثناء النقل ، يمكن أن تجرى مناقشة للحفظ على هذا للتنوع والتحريف .

هذا الموقف من النص الأدبي الراى الرومانسى الذى يرى المؤلف أو الشاعر فردا له خصوصيته ، يدرك الحياة بعمق وتمقيد أكثر مما يدركها معظم البشر ، ويتمتع بحساسية ومشاعر أكثر منهم . افترضت هذه المقاربة أن الكاتب يكتب عمله (أو عملها) من خبرة وآحا أو اكتسبها حتما . ويقرا العمل الأدبي ، بالتالى ، باعتباره وثيقة بيوجرافية .

يظهر نظرية التحليل النفسى على يدى فرويد قويت هذه المقاربة وتم التركيز عليها ، حيث جعلت نظرية التحليل النفسى من تاريخ الفرد النفسى والماعطفى بؤرة اهتمامها ، ويعبر الفرد عن هذا التاريخ فى أنماط سلوكية معينة وفى أحلامه وخيالاته . وطبقا لهذا ترى نظرية التحليل النفسى أن النص الأدبي نوع من الأحلام فى تناول الشكل التحليلى الخاص بها . وهكذا يمكن النظر الى النص باعتباره مفتاحا لشخصية الكاتب وبنياته النفسية - ومشاكله .

ان هذا التوظيف للتاريخ ، خاصة التاريخ البيوجرافى ، فيما يتعلق بالنص الأدبي ، يحمل معه عندا من المشاكل . أولا ، يمكن - خاصة على يدى قارىء يميل للتبسيط وربما لجمال هذه المقاربة سوقية - أن يتجاهل حقيقة أن النص الأدبي يشبه بترى ووعى تام ، وهو بالتالى ليس مجرد أداة شغافة يمكن أن نرى من خلالها شخصية الكاتب وخبراته ونفسيته وأن نفهمها بالطريقة ذاتها التى قد نفهم بها أخطاء الأداء parapraxes (أو ما يدعى « زلات اللسان الفرويدية Freudian slips ») وفى المقابل تضع أفضل قرارات التحليل النفسى تركيب النص الأدبي فى الاعتبار ، ونقرؤه باعتباره استراتيجية للدفاع أو الاسقاط تهدف من ناحية الى اخفاء نفس الكاتب وحمايتها ، وتهدف من ناحية أخرى الى اشباع بعض آمال الكاتب أو احتياجاته .

تضع الصعوبة الثانية للمقاربة البيوجرافية فى حالة عدم معرفة كل الحقائق المتعلقة بحياة الكاتب . مرة أخرى يمدنا شكسبير بمثال واضح . بالرغم من وجود دليل وثائقى يتعلق بحياة وليام شكسبير - سجلات الدائرة ، قوائم البيع ، وصيته ، بعض المعلومات الواردة فى كتابات معاصريه ... الخ - الا أن تفاصيل حياته عموما غير معروفة تماما . وهذا يعنى أنه لا يمكن أن تستخدم بيوجرافيا عن شكسبير لتأكيد

« حقائق » معينة - أي ، قضايا أو أفكار - في أعماله الأدبية . ومع هذا تكمن خطورة المقاربة البيوجرافية في إمكانية قلبها بسهولة : بدل أن نعتبر النص على النقص في انعكاس تفاصيل حياة المؤلف ، يمكن أن يحاول القارئ المستهتر بناء تلك الحياة من تفاصيل النص . وبالتالي كتبت أعمال كثيرة عن شكسبير الرجل الذي يستلهم بعض المواد كمصدر لكتابة مسرحياته وأشعاره . وما زالت المناقشة محتدمة ، مثلا ، عن جنس Sexuality شكسبير ، لأن معظم سونيئاته تتخاطب شبايا ، وتخاطب امرأة سمراء أيضا . ومع هذا ، يبقى انجذاب شكسبير الى الجنس الآخر أو الى نفس الجنس ، أو ازدواجه الجنسي موضوع جدس فقط ، لأنه باستثناء الحقائق المعروفة عن زواج شكسبير وأبوتة ، لا يمكن أن نثر خارج نصوص الأدب على دليل نهائي وحاسم عن ميل جنسي أو آخر . ومن ثم ، ربما لا يحل النص الأدبي سوى علاقة غامضة أو مخادعة الى حد ما مع أي واقع خارجي .

قد يوضع النص أيضا في سياق باعتباره وثيقة اجتماعية أو تاريخية . أي أنه يمكن رؤية العمل الأدبي باعتباره أحداثا تعكس مجتمع الكاتب وعصره . وتكون هذه المقاربة ، أحيانا ، تاريخية بصورة صريحة : تبحث عن مفاتيح تتعلق بالفترة التي يتناولها النص . وهكذا ، مثلا ، قد تؤرخ سونييت بعصر إليزابيث بواسطة إشارات صريحة أو ضمنية (وأحيانا استعمالية فقط) الى أحداث طبيعية ، أو تاريخية ، أو سياسية ، أو اجتماعية ، ككسوف الشمس ، أو حرب ، أو تغير الملك ، أو عرس ملكي ، يكون من المعروف أنها حدثت تقريبا في عصر كتابة السونييت . وفي عصور أخرى يوضع العمل في سياقه عبر درجات من التعقيد ، كتفريات اللغة (مثلا ، استخدام كلمات جديدة) ، أو تطور الأشكال (النوعية generic أو النحوية) ... الخ .

وتمثل هذه المقاربة بالتعليق على سونييت Astrophil and Stella للسير فيليب سدن Sir Philip Sidney وهي السونييت رقم ٣٠ في طبعة وليام أ. رنجلر الابن William A. Ringler Jr لقصائد سدن :

Whether the Turkish new-moon minded be
To fill his horns this year on Christian coast ;
How Poles' right king means, without leave of hoast,
To warm with ill-made fire cold Meecovy ;
If French can yet the three parts in one agree ;
What now the Dutch in their full diets boast ;

Trust in the shade of pleasing Orange tree ;

How Ulster likes of that same golden bit.

Wherewith my father once made it half tame .

If in the Scottish Court be weltring yet ;

These questions busie wits to me do frame .

I, cumbred with good manners, answer do.

But know not how, for still I think of you.

إذا كان القمر التركي الجديد يعي
أنه يصب هذا العام طرفي هلاله على الشاطئ المسيحي ،
ماذا تعني سوارى الملك الحقيقي ، بدون مفادرة السعال ،
أنه يدفيء السكوفى البردان بناره الواهية ،
إذا استطاع الفرنسي مع هذا أن يحقق ثلاثة أدوار في اتفاق واحد ،
بما يتباهى الموتى الآن في المجالس التشريعية الكاملة ،
كيف حال قلوب هولندا ، تضعح الآن مدن طيبة ،
الثقة في ظل شجرة البرتقال البهيجة ،
كيف تحب المستر نفس تلك القضية الذهبية ،
بمجرد أن يوضحها أبى نصف ترويض ،
إذا كانت الفوضى لا تزال مثارة في البرلمان الاسكوتلندي ،
تسالني العقول المضطربة هذه الأسئلة لتصنع اطارا ،
أجيب ، منقلا بالأخلاق الطيبة ،
لكنني لا أعرف كيف ، لأنني لا زلت أفكر فيك •

يبدأ تعليق رنجلر على هذه القصيدة بالعبارة التالية : « ان الأسئلة السبعة التي طرحها « العقول المضطربة » ، الرجال المهذبون الذين يهتمون بالسياسة ويعرفون استروفيل *Astrophil* ، تشير الى وضع الشئون الدولية في وقت معين - « هذا العام » و « الآن » (البيتان الثاني والسادس) ، وحيث ان الأسئلة السبعة كلها تتعلق بموضوعات حدثت فقط في عام ١٥٨٢ ، فمن الضروري أن سددني كتب هذه السونيت في ذلك الوقت ، (٥) • ويواصل رنجلر تحديد الأحداث التي تشير إليها

(٥) قصائد سير فيليب سدن (Oxford : Clarendon, 1962) ٤٧٠ . ونص

المصنف رقم ٢٠ المذكور من قبل مقتبس أيضا من طبعة رنجلر (١٧٩) •

القصيدة • يمكن أن نرى في هذه المعالجة لقصائد سدنى عددا من تقنيات المقاربة التاريخية • وهى : تماثل المعلومات الواردة فى أبيات القصيدة مع أحداث حقيقية جرت فى العالم الواقعى فى ذلك الوقت ، استخدام هذا الربط لتحديد تاريخ كتابة سونيت معينة ، وفى تطبيق رنجلر على سونيت *Astrophil and Stella* ، يتماثل استروفييل ، المتكلم فى القصائد ، مع سدنى ذاته ، وتتماثل ستلا ، المحبوبة التى تخاطبها القصائد مع الليدى *Penelope Rich* ، المرأة التى رفضها سدنى كمرشحة للزواج ولكنه وقع فى حبها فى النهاية – على الأقل ، وفقا لتتابع الأحداث فى السونيت •

هكذا تفترض هذه التاريخية « القديمة » بقوة فرضيات تنسم بالمحاكاة وتتعلق بالنص الشعري • انها تتطلب أن يحتل النص مكانه فى تقسيمات تاريخية خاصة ، وتحتاج ، فضلا عن هذا ، أن يقوم النص بوظيفة فوتوجرافية ، ترد بواسطتها فى النص الحقائق التاريخية و/أو الحقائق البيوجرافية ، وهكذا يكاد النص يمثل قائمة دقيقة بالأحداث فى المجتمع و/أو فى حياة الشاعر فى عصره • ومع أن هذه المقاربة التاريخية لا تزال واسعة الانتشار ، وتنتج دراسات وتحليلات دقيقة لنصوص الأدب ، الا انها تتنافس فى ساحات عديدة مع الاستراتيجيات التاريخية للماركسية وما بعد الماركسية •

تمثل الصعوبة الأساسية التى تواجه التاريخية « القديمة » فى الربط غير المبرر نسبيا الذى نقيمه بين النص الأدبى وسياقه ، سواء أكان بيوجرافيا أم اجتماعيا • انها لا تهتم ، مثلا ، بالكيفية التى قد يؤثر بها توزيع معرفة القراءة بين الناس على نوع القصيدة التى تكسب • ومن هذا المنظر ، فى قراءة تاريخية قديمة ، قد يبدو نوع القصيدة مجرد نمط سائد فى فترة معينة – سادت السونيت ، مثلا ، فى حكم اليزابيث الأولى فى إنجلترا – وفى الواقع قد يسود شكل أدبى أو جنس أدبى المشهد الأدبى بواسطة طبقة معينة • ويميل هذا الشكل ، بالتالى ، للانفصاح عن أيديولوجيات تلك الطبقة واهتماماتها واضفاء مزية عليها •

ان رائد المقاربة الأخيرة كاتب ومفكر آخر مهم من القرن التاسع عشر ، انه الألماني كارل ماركس ، الذى يرتبط اسمه أساسا بالنظرية الشيوعية • ومع هذا فقد تطورت نظرية ماركس الاشتراكية من الدراسة التاريخية لتطور المجتمع ، والعلاقة الاقتصادية بين طبقات المجتمع • ومع تأثر النظرية الماركسية أساسا بأعمال بعض الإعلام مثل الفيلسوف هيجل ، الا أنها على صلة بنظريات التطور الداروينية ، كما يحث مثلا

فى الفكرة التى ترى أن حيوية المجتمع تتمثل فى طاقات الطبقة العاملة (البروليتاريا) ، التى ستتكيف وتبقى وتسود لأنها تعمل ، بينما تضمحل الطبقة المتوسطة (البرجوازية) والطبقة الارستقراطية مع زوال الرأسمالية .

طور ماركس نظريته فى ظل صحوة النهضة الصناعية ، التى خلقت طبقة عاملة هائلة بقيت تحت رحمة الطبقة المتوسطة الصناعية المتنامية التى تحكمت فى ربح المبيعات ، وفى الأجور التى تدفع للعمال ، وفى مستوى الاهتمام بالجانب الانساني (مثل توفير الرعاية الطبية فى حالة الحوادث) الخ . ورأى ماركس أن حافز الطبقة المتوسطة هو الرغبة فى الربح ، أى الثراء بزيادة الأسعار الفعلية للمنتج والحاجة الفعلية اليه . ولتحقيق هذا الهدف ، احتاج الصناعى الرأسمالى من العامل أن يبيع عمله (أو عملها) بأقل قيمة ممكنة .

قد تبدو هذه النظرية الاجتماعية والاقتصادية بعيدة الى حد ما عن اهتمامات الأدب . الا أن كتابة الكتب أيضا ، كما يشير المنظرون للماركسيون ، نمط من أنماط الانتاج ، يخضع للقوى التى رآها ماركس فى المصانع والمدن الصناعية التى كانت قد بدأت تنتشر فى أوروبا . فى البداية ، يكتب المؤلف عمله (أو عملها) ليبيعه ويصل الى قارئ خاص . وهكذا يصبح النص الأدبى سلعة اقتصادية . يشغل معظم الناشرين ، مع وجود بعض الاستثناءات ، بالربح من بيع الكتب ، ومن ثم تكون لهم حساسية خاصة بالسوق التى يرغبون فى الوصول اليها . حين تتحد هذه الحقيقة مع عدد من العوامل الاجتماعية الأخرى ، كالمستوى العام للتعليم ومعرفة القراءة ، تنوع الاهتمامات السياسية والاجتماعية واهتمامات المجتمع الأخرى ، وحوود مختلف الأفكار والأيدولوجيات وتقاطعاها ، أنماط انتاج الكتب وتوزيعها ، وهكذا تتحول النسخة الفردية من منتج بسيط تتح عن محاولات مؤلفها الى حقل يتصارع فيه مختلف القوى السياسية والاجتماعية مع بعضها .

بالإضافة الى هذا ، يميل أولئك الذين من المرجح أنهم سيشترون الكتب ، فى مجتمع تشيع فيه الأمية ، الى الانتماء لطبقة أو طبقات اجتماعية معينة . ومن ثم سيشارك هؤلاء القراء ، حتما ، فى آراء ومواقف سياسية وأيدولوجيات اجتماعية مشابهة . ومن المرجح أيضا أن المؤلف الذى يكتب لهذه المجموعة من القراء يشترك معهم فى سياستهم وأيدولوجيتهم . ومن ثم ، يستبعد فى الواقع بقية الناس من النص الفردى الذى يمكنه أن يبدأ ممارسة قوة فعالة على المستبعدين . ان الأفكار قوة

فعالة في تغيير المجتمع ، ومنتدى الأفكار ، على الأقل حتى اختراع النقولات الإلكترونية ، في الكتب أساسا ، وفي أماكن مناقشة الكتب ، كالجامعة . وهذا يعني أن من يعرفون القراءة والمتعلمين يستخلصون النتائج ويتخذون القرارات للأميين والجهلة : أو بتعبير أكثر صرامة ، القلة تقود الكثرة .

ومن ثم ، قد يؤدي المفكر ، في عالم الأفكار ، دورا يشبه دور الصناعي الرأسمالي : انه يسيطر (أو تسيطر) على قوى الاقناع التي تؤثر حتما على حيوات المفكر البروليتاري والأي والجاهل ومحدود التعليم وعلى نوعية وجوده . وهذا ، بلغة السياسة ، ديناميت ، كما يمكن أن نرى من تاريخ الثورات الاجتماعية في العالم كله منذ القرن الثامن عشر . وفي معظم الحالات ، قادت هذه الثورات أو بررتها كوادر تضم عددا محدودا من المفكرين الذي أثرت آراؤهم في حيوات الملايين . وحديثا ، يعني تطور وسائل الاتصال الجماهيري وأنماطه في مجتمع زاد فيه انتشار التعليم انه يمكننا الآن أن نرى أن التحكم في الأفكار يخضع لقبضة أولئك الذين يتحكمون في الوسائط الجماهيرية أساسا . ان الأفكار وحدها ، على الأرجح ، أقل من أن تسيطر على اهتمامات هذه المجموعة ، ولكنها بالأخرى تتأثر بالقيم السياسية والتجارية .

تهتم مقاربات الأدب الماركسية بفحص النص في علاقته بالأحوال التاريخية التي انبثق عنها . انها ترى الأدب باعتباره جزءا من البنية الفوقية التي تشمل مؤسسات اجتماعية أخرى كالقانون ، والتعليم ، وطراز الملابس ، والطب ، وفن العساة ، والنلويين ... الخ ، والتي تركز على قاعدة اقتصادية خاصة تتكون من نمط الإنتاج في المجتمع . ومهما يكن ، كما يجتهد تيري ايجلتون Terry Eagleton وآخرون لتوضيح هذا ، فان علاقة الأدب كظاهرة في البنية الفوقية بالقاعدة الاقتصادية ليست علاقة بسيطة ومتناسقة : ان الأدب ليس مجرد مرآة للقاعدة الاقتصادية . نفترض ، أولا ، أن هذا تبسيط تام لتصوير الماركسية الكامل لنظرية الأدب والنقد ، وثانيا ، انه يختصر التحليل الأدبي الى مجرد مطاردة خلال النص لبعض الاشارات الى الإنتاج الصناعي ، والفروق الطبقة ، واضطهاد البروليتاريا ، والبرجوازية ، ويصدر حكما على قيمة النص على أساس تنبؤ بثورة الطبقة العاملة . انها القراءة التي يسخر منها فردريك سي . كروز Frederick C. Crews في مختاراته عن نظرية الباروديا بعنوان The Pooh Perplex (٦) .

ليست مهمة البنية الفوقية أن تفصح فقط عن أيديولوجيات الطبقة المهيمنة على القاعدة الاقتصادية ، ولكن عليها أيضا أن تقنعها (بتشديد النون وكسرهما) كأيديولوجيات ، لتجعل الأحوال الاجتماعية وعلاقات القوى بين الطبقات تبدو طبيعية ، أو بطريقة أخرى أكثر ببساطة ، لتخفيها . تثير النظرية الماركسية السؤال عن وظيفة الأدب في هذه الشبكة من العلاقات الاجتماعية وعلاقات القوى . يرى المنظر الفرنسي الماركسي لويس ألتوسير Louis Althusser أن النص الأدبي قادر أيضا على النأي بنفسه عن الأيديولوجيا بالرغم من أنه معلق فيها :

« لا يمكننا الفن ، بهذا العمل ، من أن نعرف الحقيقة التي تحجبها الأيديولوجيا ، لأن « المعرفة » بالنسبة لآلتوسير تعنى بالتحديد المعرفة العلمية ... لا يكمن الفرق بين العلم والفن في التعامل مع موضوعات مختلفة ، ولكن يكمن في التعامل مع الموضوعات ذاتها بطرق مختلفة . يكسبنا العلم معرفة تصورية بوضع ، ويكسبنا الفن خبرة بذلك الوضع ، خبرة تعادل الأيديولوجيا . ولكنه يتيح لنا بهذا العمل أن « نرى » طبيعة الأيديولوجيا . وهكذا نبدأ الحركة باتجاه الفهم الكامل لها وهذا الفهم معرفة علمية » (Eagleton, *Macherey* 18) .

وطبقا لرأى بيير ماشيري Piere Macherey ، يمكن ادراك الأيديولوجيا وفهما بقراءة النص الأدبي قراءة دقيقة :

« يرتبط العمل بالأيديولوجيا بما لا يقوله أكثر مما يرتبط بما يقوله . ان وجود الأيديولوجيا نحس به بإيجابية أكثر من مواضع الصمت المهمة في النص ، وفي فراغاته وفي الأشياء التي يفيها . على الناقد أن « يتكلم » عن مواضع الصمت هذه . يحرم على النص أيديولوجيا ، اذا جاز التعبير ، أن يقول أشياء معينة ، حين يحاول المؤلف ، مثلا ، أن يقول الحقيقة بطريقة الخاصة فانه يجد نفسه مضطرا الى كشف حدود الأيديولوجيا التي يكتب فيها . ويضطر الى كشف فراغاتها ومواضع الصمت فيها وما لا تستطيع الانصاح عنه . ولأن النص يحوى على هذه الفراغات وعلى مواضع الصمت فهو غير مكتمل incomplete دائما » . (Eagleton 34-5) .

في تنظير ماشيري Macherey لملاقة النص بالتاريخ ، التي يفصح عنها النص في صمته الأيديولوجي ، نرى نقطة التقاء بين النظرية التاريخية الماركسية ونظرية التفكيك الفلسفية والتاريخية . للنظرية الماركسية ، في الواقع ، التأثير الأكبر على النظريات الأخرى خاصة نظرية الأنوثة والنوع Feminist and gender theory . تطورت المقاربة الماركسية

على أيدي المنظرين الماركسيين المتأخرين ، الى استكشاف معقد ، وبارع
غالبا لقدرات القوة والأيدولوجيا على العمل في المجتمع وفي النص الأدبي .

لا يقف هذا الاستكشاف عند محتوى النص وحده . لا ينفصل
الشكل والمحتوى بالنسبة للماركسي ، كما أنهما لا ينفصلان بالنسبة
للتألف الجديد والشكل الروسي :

« الشكل ... دائما وحدة معقدة تتكون من ثلاثة عناصر على الأقل :
أنه يتشكل جزئيا بواسطة تاريخ الأشكال الأدبية « المستقل نسبيا
relatively autonomous » ، أنه يتبلور نتيجة لبنيات إيدولوجية
سائدة ... و ... يجسد مجموعة خاصة من العلاقات بين المؤلف
والمتلقي » .

(Bagleton 26) .

وبالتالي فإن شكل النص الأدبي ، في رأي الماركسية ، ليس عرضيا :
الـه يرتبط ببعض الحقائق التاريخية الخاصة ويجسدها ، ويرتبط بالمثل
ببعض العلاقات السياسية والاجتماعية ويجسدها .

ان هذه الفكرة لا تطبق على الأشكال الشعرية بسهولة ويسر .
تفضل النظرية الماركسية عموما فحص الأشكال الأدبية التي تنكب مباشرة
على القضايا التاريخية والسياسية والاجتماعية في صلب مادتها ، ويمكن
بالتالي افتراض أنها مشبعة فعلا بالأهمية الأيدولوجية . وبالإضافة الى
هذا ، حيث تجتذب هذه الأجناس الأدبية ، أعني السرد النثري والدراما
الثنائية ، عددا من المتلقين أكثر مما يجتذب الشعر ، فإنه يمكن استنتاج
حقائق اجتماعية أو سياسية تتعلق بطبيعة الأيدولوجيات التي تقصع عنها
الأعمال التي تنتسب لهذه الأجناس الأدبية .

ويبدو أن الشعر ، في المقابل ، يطرح صعوبات معينة . يعرف
ابرامز Abrams « القصيدة الغنائية lyric poem » بأنها « أية قصيدة غير
سردية وقصيرة الى حد ما تأتي على لسان متكلم واحد يعبر عن حالة العقل
أو عملية التفكير والشعور » (V) . ربما يعتقد أن الافتقار الى السرد ،
والتركيز في هذا التعريف على عمليات ذاتية كالمزاج أو التفكير أو الشعور ،
يعوقنا عن النظر في شكل القصيدة من المنظور الماركسي (A) . أصابت

A Glossary of Literary Terms. 4th edn. (New York : Holt, (V)
Rinehar & Winston, 1981).

(A) ومع هذا ، نكرر أننا في الفصل الثالث وضعنا الاحتمال العكس في الاعتبار ،
الاحتمال الذي اقترحه Eugene Vance ويرى أن الشعر الغنائي يمكن أن يحكى قصة
في الحقيقة .

العشنة ، بالتأكيد ، بعض القراء - وظلوا غير مقتنعين - بتحليل ماركسي مثل تحليل إيستبوب Easthope الذي يعلن ، في الخطاب الشعري Poetry As Discourse ، أن « الخطاب الشعري منذ عصر النهضة ... يتماس مع نمط الانتاج الرأسمالي وسيطرة البرجوازية كطبعة حاكمة » . Easthope انه بالتالي خطاب شعري برجوازي - ويواصل إيستبوب القول بأنه خطاب تمثلي واستمر بتفضيل الوزن الايمابي الخماسي iambis pentameter (٢٤) .

إذا عدنا الى سونيت سدني رقم ٣٠ ، نستطيع أن نرى أن القيام بتحليل ماركسي للمحتوى أسهل من القيام بتحليل ماركسي للشكل . توحى الاشارات الى الأحداث السياسية بأن المتكلم يحتل وضعا اجتماعيا يتيح له معرفة هذه الأحداث . انه يمتنى أن يكرس ذاته لحب ستلا Stella بدل أن يركز في الشئون المطروحة أمامه ، وتؤكد أن تلك القضايا تتضمن الاهتمام السياسي للمتكلم . وفي الوقت ذاته ، تنفي هذه الحقيقة ذاتها عن ستلا أى اهتمام أو نشاط سياسى . انها شأن من الشئون الخاصة ، مقابل الشئون العامة التي تهتم بها بقية السونيت ، انها تمثل اعتمادا أو اشباعا للنشاط الجسدي للمتكلم . انها تحتل بؤرة قلب المتكلم ، بينما توحى النشاطات الأخرى بالفطنة السياسية والعقلانية وتحتاج لمهارته العقلية . باختصار ، نستبعد ستلا كأمارة من عالم الذكر السياسي وعن صناعة التاريخ .

في الوقت نفسه ، يوجه المتكلم القصيدة بوضوح الى متلق ينتمي للطبقة الاجتماعية ذاتها التي ينتمي إليها . على ستلا حتى تدرك أهميتها بالنسبة لآستروفيل Astrophil أن مدى أهمية الشئون التي يأمل التخلص عن الانشغال بها في سبيل العناية بحبه لها . وهذا يتضمن ألفة ستلا لهذه القضايا ، أو على الأقل لطبقة الرجال المنوطين بالانشغال بها . وبالتالي يستبعد أيضا الطبقات الاجتماعية الأدنى من طبقة النبلاء من رجال العاشية في تلك الفترة .

نستطيع أن نستنتج معلومات أخرى من محتوى السونيت . ماذا عن شكلها ؟ قد تكشف دراسة عن تاريخ السونيت في عصر النهضة في إنجلترا عددا من القضايا المهمة من وجهة النظر الماركسية . أولا ، يشهد عدد التنوعات في شكل السونيت ، من نموذجها الايطالى الاصلى مرورا بالفرنسي والانجليزى ، على اهتمام آنذاك بالأشكال الفنية المنمنمة miniature forms of art ، كما يؤكد ذلك الاهتمام شعبية لوحات نيقولا هيليارد Nicholas Hilliard ، المنمنم الشهير ، ان المنمنمات ،

سواء في الشعر أو في الرسم ، أولا ، ترف بالنسبة للطبقة التي تتمتع بوقت فراغ لانتاج المنمنمات واستهلاكها ، لأنهم يقدمون ما يتطلبه تمثيل المنمنمات من الدقة الفنية . ان صغر الحجم يتطلب تركيزا أعمق في انتاج هذا الشكل و « قراءته » ، وهذا التركيز - حيث أنه يعتمد على وقت يخلو من هذا النشاط - لا يمكن أن تقوم به الا طبقة تتمتع بوقت فراغ .

ثانيا ، كانت للمنمنمات وظيفتها كموضوع للتبادل . تبادل الصور بين العشاق أو الأزواج ، أو حتى الملك والحاشية ، ليحتفظ المرء بصورة الآخر بالقرب منه دائما . كان هدف السونيت (سواء افترضنا أن هذه القصيدة تحمل مرجعية بيوجرافية مباشرة أو أنها مجرد حكاية بحافز من أنماط شعر الحب) أن تمدنا بدليل على مشاعر المتكلم . حتى لو كان تبادل غير متناقص - لا يوجد دليل عما اذا كانت السيدات المحبوبات كتبن أيضا سونيتات لعشاقهن الذين تكلموا اليهن - الا أن وظيفتها كانت شبيهة أساسا بتبادل الصور المنمنمة : كانت ، اذا جاز التعبير ، صورة لفظية لمشاعر المتكلم .

ثالثا ، شجع تطور شكل السونيت بصورة خاصة استخدام العوييت couplet النهائي ، ولكنه شجع أيضا في بعض الأحيان استخدام القطع الثلاثي النهائي ، كوسيلة لانهاء القصيدة بتعليق بارع أو حفيف . ان هذه البراعة تفترض سلفا وجود نوع معين من العقول المتعلمة لتقديرها . بالاضافة الى هذا ، تدل تلميحات التناص المتكررة في عدد كبير من سونيتات العصر اليزابيثي مع أعمال عدد من الكتاب والفلاسفة ، من خارج انجلترا غالبا ، على مستوى خاص من ثقافة الكاتب ، مستوى يفترض أيضا تمتع القارئ به . كانت هذه الثقافة على الأرجح موجودة في الطبقة المتوسطة العليا وفي طبقة النبلاء .

رابعا ، كتبت السونيتات في مرات عديدة في متتاليات أو دورات بدل أن تكتب كقصائد فردية . مرة أخرى تقتضى ضمنيا هذه الدورات وجود وقت فراغ كاف لدى الشاعر ليشكل عددا كبيرا من الوحدات - السونيتات التي تتكون منها دورته his cycle (كان هؤلاء الشعراء من الذكور عادة) ، وتضمن أيضا وجود طبقة من القراء لديها وقت لقراءتها .

بالطبع ، يمكن أن نقول الكثير والكثير عن السونيت ، لكن النقاط السابقة تتيح لنا أن نقرر أن السونيت تطورت كشكل بين طبقة على مستوى خاص من الثقافة وتتمتع بوقت كاف من الفراغ ، أعنى طبقة النبلاء أو الطبقة الحاكمة . لا يعني هذا بالضرورة أن كل كتاب السونيت

كانوا من النبلاء - يفترض ، مثلاً ، أن شكسبير ينتمى للطبقة المتوسطة ، ولكنه يتضمن أن أولئك الشعراء الذين كتبوا السونيت دخلوا ضمن مجموعة من علاقات القوى والعلاقات الاجتماعية كانت ذات طبيعة أرستقراطية في جوهرها ، لأن المستهلكين الأوائل لهذا الشكل الشعري حددوا شروط تطوره . ومن ثم لا يثير دهشتنا أن تبدو سونيتات شكسبير معدة في معظمها لقارئ عريق النشأة كالنبيل الشاب الذى تخاطبه .

تفترض النظرية الماركسية وجود علاقة ديناميكية بين الشروط الاجتماعية ونصوص الأدب التى ينتجها مجتمع بعينه . وهذه إحدى مزاياها الرئيسية على الشكل الأقدم للنظرية التاريخية ، التى كان يميل إلى علاقة الموضوع والمرأة ، تلك العلاقة الأكثر ميكانيكية . ان النظرية الماركسية ، مع هذا ، نظرية يوتوبية *utopian theory* ، فى جوهرها : يعزز التحليل الماركسي للعلاقات الاجتماعية وعلاقات الانتاج والشروط الاجتماعية الاعتقاد بأن التاوين يتحرك باتجاه الأفضل والأفضل ، وفى النهاية ، ستعود الرأسمالية طوعاً من المجتمع الصناعي ، وستحل مكانها اشتراكية العمال . وقد أثرت هذه النزعة اليوتوبية أحياناً على المقاربة الماركسية للنصوص ، ودعت إلى تقييم الأدب باعتباره « جيداً » أو « رديئاً » طبقاً لما إذا كان يتخذ موقفاً تطورياً أو ثورياً ، أى « تقدماً » ، أم لا .

يمكن السبب وراء هذا الاهتمام بنظرية الأدب فى تمسك الماركسية بالإيمان بأن للأدب قدرة على تحويل المجتمع . وهذا لا يتضمن ، مهما يكن ، عملية بسيطة يشب بواسطتها القارئ مباشرة من قراءة رواية أو قصيدة للدفاع عن الاستحكامات ضد الاغتصاب الرأسمالى لحقوق العمال ، ان الرأى الماركسي يواصل هذا الاهتمام ، بالأخرى ، لأن الأدب جزء من البنية الفوقية ، يعيد ، بالتالى ، انتاج أيديولوجيا القاعدة الاجتماعية ، ويتمتع بالقدرة على تغيير تلك الأيديولوجيا ، وبالتالي تغيير القاعدة الاجتماعية ذاتها . ولأن الأدب يتمتع بالقدرة على التآى بنفسه عن الأيديولوجيا الاجتماعية ، وبفتح الفجرات التى تسمح بالتساؤل حول الأيديولوجيا - وقد تدعو إلى هذا - فإنه يكون قادراً على التدمير ، وبالتالي على التغيير الفعال .

كان الروسى ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin أحد المنظرين الذين اهتموا بتحرير المعتقدات والأيديولوجيات . كان باختين ، كما رأينا فى الفصل الخاص بالشمكالية الروسية ، مرتبطاً لفترة بمشروع الشمكالية ، ثم تحرر من نظرية هذه المدرسة نتيجة لأيديولوجيته السياسية ومناهجه فى

التحليل . ويتزايد في السنوات الأخيرة الاهتمام بكتابات باختين ، خاصة بمفهومه للكرنفال carnival ومفهومه للحوارية dialogism وكما فعل عدد كبير من المنظرين والنقاد الماركسيين ، كتوجه أعمال باختين الى السرد للنثرى prose narrative بصورة خاصة .

تتضح فكرة الكرنفال في Rabelais and His Work الذى يذكر فيه باختين أن كرنفال العصور الوسطى كان فترة معترفا بها رسميا يمكن أن تمطل فيها الثقافة السائدة العقائد dogmas والمعتقدات doctrines مؤقتا ، وتمطل فيها أيضا الأشكال والأيدولوجيات الرسمية . وقد أفضى هذا الى نشاطات يمكن أن نعتبرها من الناحية التقنية نشاطات تجديفية blasphemous (المحاكاة الساخرة للطقوس الدينية) أو نشاطات خيانية treasonous ومعمرة اجتماعيا (المحاكاة الساخرة للملكية ، أو قلب دورى السيد والخدام ... الخ) . وأتاحت ظاهرة الكرنفال ، فضلا عن هذا ، فرصة لاندماج الخصائل التى تفصل بينها أيدولوجيات الثقافة الرسمية : المهن والتأفة ، المقدس والدنس ، الحياة والموت ، الحكام والمحكومين ... الخ . كانت مزية الكرنفال ، فى رأى باختين ، أنه ذكر كلا من مراكز الثقافة الرسمية والناس عامة بالطبيعة الاستبدادية التقليدية للتقسيمات العقائدية للثقافة ، وبالقروق الطبقيّة ، وبأحكام القيمة واختلافاتها .

من المهم أن نلاحظ أن باختين اعتبر رابليه Rabelais ، مؤلف Gargantua و Pantagruel ، آخر الكتاب والمفكرين الذين احتسوا بتأصيل الكرنفال كظاهرة اجتماعية ثقافية حقيقية . مع هذا ، يوسع أحد الأعمال النظرية الحديثة التى تستعين بأفكار باختين المفهوم التيميرى للكرنفال ليشمل كتابا أتوا بعد رابليه . يرتبط مفهوم المحاكاة فى الكرنفال الأدبى بفكرة الحوارية dialogism ، التى تفترض أن الكلمات مواضع للصراع ، لأنها لا تستخدم العلامات فى المواضيع والسياقات المختلفة فقط ، ولكنها تستخدمها أيضا فى المواضيع والسياقات المتعارضة والمتناقضة . ومن ثم ، تفقد هذه العلامات التعريف والتحديد ، وتصبح بالأحرى موضعا ، اذا جاز التعبير ، لديالوج بين الخطابات الثقافية والقوى الاجتماعية . ومن ثم تكون النصوص اللفظية أماكن تتوزع فيها المساهمات العلنية فى المعتقدات والأيدولوجيات الخاصة وتتفرق نتيجة لطبيعة المادة الأصلية التى تصنع منها . انها تصبح أماكن للتدمير الأيدولوجى .

نستطيع أن نرى الكيفية التى تصل بها هذه الفكرة اذا عدنا الى مثال ذكرناه من قبل ، أعنى الحرب . تعتبر كل من فكرة الحرب وعلامتها

اللفظية مشكلة حين تعرف أن الحرب تمجد وتقدس وتظم • ويعيشها الجنود في المقدمة كخبرة تختلف عن خبرة أولئك الذين يبقون في الخؤرة • يعيشها الجنود كخبرة مباشرة ، ويعيشها قراء قصة الحرب ومشاهدو أفلام الحرب كخبرة غير مباشرة • في الحرب النصر والمرح ، وفيها الهزيمة والفهم • فيها يفقد الناس أقاربهم ويعيشون في حداد ، أو يلتقون بهم مرة أخرى ويستهجون • تدور الحروب بالقرب من الوطن وتدور في الأراضى البعيدة • ان هذه المعاني لكلمة « الحرب » war ليست كلها متوافقة تبادليا mutually compatible • وعلى أية حال يمكن ، بالإضافة الى هذا ، تحديد الدلالات السياسية للحرب بسهولة • هل كان قمع أنصار الديمقراطية البارزين في بيجنج Beijing في عام ١٩٨٩ مسألة داخلية لفرض القانون والنظام ، أم كان في الحقيقة عملا عنائيا شبيها بالحرب ؟ تبنت الحكومة الصينية الرأي الأول ، وفكر الغرب بالصورة الثانية • وبالتالي ، تدخل القصائد التي تتناول الحرب - مثلا ، أعمال ويلفرد أوين Wilfred Owen ، أو أعمال اسحق ووزنبرج Isaac Rosenberg - ضمن خطاب الحرب الذي يمتلي بتوترات لدلالات وقيم مختلفة على علاقة بفكرة الحرب ذاتها ، وقد تسجبت خيوطها حول العلامة « حرب War » وأحاطت بها •

هكذا يسمى مفهوم باختين للحوارية الى توحيد الطبيعة السيموطيقية للغة وقدرتها الكامنة على المحاكاة • انه يتفق ، من ناحية ، في الكثير من رأى ماشيرى Macherey عن الفجوات ومواضع الصمت التي تفرضها الأيديولوجيا على النص ، ويتفق من ناحية أخرى مع نظرية دريسا عن التفكيك ، التي ترى بالمثل أن النص اللفظي يحتوى على عناصر تدميره الخاصة •

ان لمفهوم الخطاب الثقافي أهميته أيضا في أعمال ميشيل فوكو Michel Foucault ، الذي كان له تأثير كبير في السنوات الأخيرة • تركز نظرية فوكو على الماركسية والنظرية البنوية ، ضمن نظريات أخرى ، للبرهان على أن أعضاء الثقافة يستطيعون فقط أن يدركوا الأحداث والافتكار و « يفكروا » فيها في علاقتها ببعض الخطابات المؤثرة في الثقافة • يمثل القرن الثامن عشر ، بالنسبة لفوكو ، الخط الفاصل في الثقافة الحديثة ، لأن تلك الفترة شهدت تطورات فكرية ، وأيديولوجية ، وسياسية واجتماعية وحوت وسائل المعرفة وشكلتها • تفرض المؤسسات الاجتماعية كالدين والتعليم والطب والقانون بعض الانظام (بنية النمط وبنية التحكم) لتجعل الثقافة ، من ناحية ، تسلم ببعض الممارسات

وطرق الادراك باعتبارها صحيحة وطبيعية وحتمية ، وترسخ ، من ناحية أخرى ، قوة تلك المؤسسات وتعرزها •

وهكذا يرى فوكو ، مثلا ، في دراسة ذات أهمية خاصة عن النشاط الجنسي الانساني human sexuality ، أن الجسد في القرن الثامن عشر موضع للخطابات الطبية والقانونية التي حرمت الفرد بصورة أساسية من حقه في جسده (أو حقا في جسدها) وفي استخدماته ، بفرض ممارسات ووسائل معيارية لمعرفة الجسد • بتحديد النشاط الجنسي المفاير heterosexuality كمعيار norm تعتبر كل التوجهات والممارسات الجنسية الأخرى منحرفة أو شاذة بدل أن تعتبر مجرد توجهات وممارسات رديئة أو آثمة ، كما رسخ في الخطاب الديني السابق • يمكن اذلال أعضاء الثقافة الذين يتهمون بهذا الانحراف علانية ونبههم واخضاعهم لنظام « علاجي curative » ، ويمكن حتى عقابهم بالسجن أو الموت • وبالمثل ، يمكن وصف النساء اللاتي يقاومن القواعد الاجتماعية والجنسية التي تفرضها عليهن الخطابات التي تنسب ألقوة للرجال بأنهن عسثيريات باثولوجيا أو سيكولوجيا ، ووضعهن في المستشفيات أو المؤسسات العقلية ، أو السجن في أحيان أخرى • بهذه الطريقة ، تنظم خطابات مركزية قوية النشاط الجنسي الانساني وأبعاده الاجتماعية ، وتتابعه تلك الخطابات القادرة على منح قوتها لأفراد الثقافة أو الاسماك بها أو صاحبها منهم •

وهكذا ، يساهم في خطابات القوة الثقافية نص يبدو مألوفاً أو بريفاً كقصيدة حب بافصاحه عن علاقات القوة بين الرجل والمرأة • نموذجيا ، يحب الرجل لأنه ايجابي active ، وهكذا يسيطر على المرأة السلبية passive ، التي تحب • توضع الفكرة الحقيقية عن الحب ذاته في سلسلة خطابات النشاط الجنسي ، والاستقرار الاجتماعي بالزواج ، وصيانة الملكية بتوريثها للأطفال ... الخ • ان عبارة « أمبك I love you » البسطة في هذا الشعر تخفي خطابات معقدة وقوية بصورة استثنائية ، خطابات تؤدي دورها في الثقافة •

ان الصعوبة مزدوجة مع نظرية فوكو • أولا ، مع أن فكرة خطابات السلطة والقوى الثقافية مقنعة الى حد بعيد ، الا أن هذه الخطابات ذاتها غامضة تماما ، تعبر عن ذاتها فقط بصورة غير مباشرة في الممارسات الفعلية ، وهكذا يكون من الضروري تخمين وجودها وهويتها وطبيعتها • فانيا ، تتضمن النظرية أن هذه الخطابات دائمة ولا تتغير : مع أن فوكو يطرح مفهوم مواضع المقاومة لخطابات القوى ، الا أن تصور المقاومة

يحتضن تقنيات حرب العصابات guerrilla tactics ولا يتضمن تقنيات الثورة الشاملة wholesale revolution . وبالتالي ، يكون من الصعب أن نعرف امكانية تغير هذه الخطابات وكيفية تغييرها ، وفي الحقيقة ، من الصعب أن نعرف ما اذا كان يلزم تغييرها . يتضمن تنظير فوكو للتكوينات الاستطرازية discursive formations فكرة أن التغيير قد يعتمد في الحقيقة على بعض الزلازل التي تحدث في الثقافة .

بالإضافة الى هذا فقد استنتج فوكو ملاحظاته أساسا من أحداث القرنين السابع عشر والثامن عشر ونصوبهما في فرنسا ، التي كانت في ذلك الوقت دولة اتوقراطية ملكية مركزية الى حد بعيد . لم تكن الشروط متماثلة دائما في بلاد أوروبية أخرى . في إنجلترا ، مثلا ، طالب البرلمان بالحد من حقوق الملك التقليدية في تحديد المطالب وإصدار الأوامر أو رفض هذه الحقوق . بالإضافة الى هذا ، مع أنه من المؤكد أن أوروبا كانت مفعمة بالحياة مع النشاط الفكري في القرن الثامن عشر ، إلا أنه من الخطأ أن نفترض أن كل التقدم في الفلسفة ، والسياسة ، والعلم وبقية شئون الحياة حدث في وقت واحد مع حلول القرن الثامن عشر ، مع أنه لم يبدأ في إنجلترا إلا في القرن السادس عشر ، فقد بدأ عصر التنوير في بعض الثقافات الأوروبية قبل أن يبدأ في ثقافات أوروبية أخرى . وفي الحقيقة ، ترجع الآن بعض الدراسات التي تنتمي للاتجاه الفوكوي Foucauldian lines بمركز الجاذبية التاريخية لبعض الخطابات الثقافية الخاصة الى فترة أقدم من القرن الثامن عشر .

إن لأعمال فوكو تأثيرها في تطور المقاربة التاريخية الحديثة للأدب التي تدعى التاريخية الجديدة New Historicism أو Neo-historicism أحيانا . تستخدم هذه النظرية مفهوم الخطاب لتحديد الأنماط التي تفكر في الثقافة في لحظة تاريخية خاصة في أشكال متنوعة ، تتراوح من الأيديولوجيا السياسية والممارسات الاجتماعية الى الأعمال الفنية والأدبية الخاصة . هكذا ، نرى أن معنى النص الأدبي يطمح في بعض التشكيلات الاستطرازية التي تكسبه معناه .

قد يبدو للوهلة الأولى أن التاريخية الجديدة هي ببساطة التاريخية القديمة في هيئة أخرى ، أي أنها تسعى للثبوت على الأحداث التاريخية التي تقع في سياق النص الأدبي . تركز التاريخية الجديدة ، مع هذا ، على عدد من النظريات الأخرى لفحص الموضوع الذي تتناوله . تستعين (التاريخية الجديدة أيضا بالنظرية الماركسية الشائعة التي ترى أن إنتاج

النص يتم بواسطة قوى سياسية واجتماعية خاصة في الثقافة ، بالإضافة إلى الاهتمام الفوكوي Foucauldian concern بخطابات القوى والمعرفة في الثقافة . وبالإضافة إلى هذا ، تدخل البنيوية أيضا إلى التاريخية الجديدة في سعى التاريخية الجديدة إلى تحديد أنظمة الدلالة المهمة والمؤثرة في ثقافة خاصة ووصف تلك الأنظمة .

تجعلنا هذه المقاربة ندرك النص الأدبي وكأنه ينطوي بالفعل في دينامياته وبنيتة الخاصة على ديناميات الثقافة وبنيتها عموما . ان كتاب ستيفن جرينبلات Stephen Greenblatt بمنشور Renaissance Self-Fashioning نموذج لهذا الشكل من أشكال البحث . يطابق جرينبلات في هذا الكتاب بين تصوير الذات كموضوع ينتج بوعي ونصويرها كنص مؤثر في النهضة ، ويبين كيفية المنور على هذا النمط في الحياة الفلسفية والسياسية والأدبية في تلك الفترة .

وهكذا لم يعد هناك موضع للسؤال ببساطة عن النص باعتباره مرآة للأحداث التاريخية . ان النص يرى ، بالأحرى ، باعتباره تمثيلا جزئيا للمolecular للنظام الثقافي ككل ، اذا جاز التعبير . هكذا يؤكد النص أيديولوجيات الثقافة ودينامياتها وينتجها في الوقت نفسه . ونكون ، عند هذه النقطة ، قد بعدنا كثيرا عن المقاربات التاريخية في القرن التاسع عشر .

كانت دراسة الكتابة بعد الاستعمارية post-colonial writing ثمرة أخرى حديثة تماما للنظرة التاريخية في الأدب . انها ترتب هادي القراءة في النظريات الماركسية والفوكوية والتاريخية الجديدة وتطبيقاتها لفحص كتابات بعض الكتاب الذين ينتمون لثقافات كانت من قبل (ومازالت في بعض الحالات) مستعمرات أو أماكن تخضع للسيطرة الأوروبية . ان هذا الأدب يتعامل بصورة نموذجية مع التأثيرات التالية after-effects لآيديولوجيا القوة الاستعمارية السائدة وسلوكها على ثقافة المستعمرات ، ويتعامل بالمثل مع تأثير لغة القوة الاستعمارية وآدابها على اللغات الأصلية وآدابها ان كتاب الاستشراق Orientalism لادوارد سعيد أحد الكتب الأساسية في هذا المجال ، انه يستكشف الوسيلة التي شينت بها أوروبا مقولة « الشرق the orient » ومقولة « الشرقي the oriental » ، لتحدد النخيل والمختلف والآخر . وكان من الممكن تحديد المثاليات والممارسات الأوروبية باعتبارها الأسس ، والطبيعية والمعارية ، وتحديد مثاليات الشرق وممارساته باعتبارها أدنى ثقافيا ومنحرفة deviant ، وحتى باعتبارها ضالة perverse (ان لم تكن فاسدة perverted في الحقيقه) . وبالتالي ، فان موضوعات الخطاب بعد

الاستعماري post-colonialism ومصطلحاته تمس قضايا العنصرية وسيطرة جنس على آخر وتضمنها ، مع التبرير - الانفعال ، والفلسفي ، و « العلمي » - لامتياز جنس على آخر

وبالتالي ، يمكننا أن نرى أن نصوص الأدب من المنظور بعد الاستعماري تعرف قراءتها بطريقة ضارة • أن أولئك الذين يمثل النص الأدبي بالنسبة لهم واقعا طبيعيا يتضمنهم النص باعتبارهم « نحن » ، ويستبعد أولئك الذين عليهم أن يبدلوا مجهودا للقبض ذهنيا على حالة المسائل المطاة ثقافيا باعتبارهم « آخرين » • لنأخذ مثلا بسيطا : تفترض قصيدة كينس Keats بعنوان « To Autumn » وجود قارئ يعيش في نصف الكرة الشمالي • على القراء في البلاد الاستوائية - الهند ، مثلا ، حيث تميز الفصول بفترات الرياح الموسمية - أن يحاولوا استيعاب فكرة الخريف ذاتها ، التي قد يراها القراء في أوروبا كأمر مفروغ منه • وبالمثل ، على قراء نصف الكرة الجنوبي أن يتعلموا قلب دورة الفصول • وهكذا ، حين يكتب براوننج Browning ، « أوه ، أن تكون في إنجلترا / الآن إبريل هناك » (1-2 « Home thoughts, From Abroad ») على القارئ في استراليا أو نيوزيلاند ، مثلا ، أن يقوم بالتعديل الذهني لإبريل باعتبار أنه الربيع في نصف الكرة الشمالي ، وليس الخريف كما هو الحال في نصف الكرة الجنوبي • أن هذه الطريقة لإعادة حسابات re-calculations المعنى دليل على استبعاد المركزية الأوروبية Eurocentric وهي طريقة استعمارية في التفكير بصورة أساسية ، لثقافة من الثقافات أو تهميشها •

تري القصيدة تقليديا وطبقا للعرف كتعبير ذاتي شخصي عن الشاعر الفرد • وتؤكد مختلف النظريات التي تناولناها في هذا الفصل على بعد المحاكاة في النص الأدبي • يفضل البعض ، كما رأينا ، رؤية النص كوثيقة لحبوات الشعراء أو لحضورهم ، بينما يرى آخرون ، باستدعاء مفاهيم معقدة ومرة عن التاريخ ، أن العمل يوضع في نسج من مختلف أنواع الخطاب • تعمد المقاربة التاريخية ، مهما تكن ، وضع القصيدة وتنقلها من تلفظ شخصي الى افصاح عن اهتمامات الثقافة وممارساتها ، وهكذا توسع من مدى المعنى الكامن في النص الشعري •

الشعر والنوع

يعرف فوكو **Foucault** الخطاب بأنه طريقة في الحديث عن شيء ما ينشأ بفضل هذا الفعل ذاته . وما ينشأ في الحديث عن نظرية أدب أنثوية **feminist literary theory** هو مفهوم أن الشعر ، والأدب كله في الحقيقة ، يحمل خصائص النوع . وتوضح نظرية الأدب الأنثوية أن هوياتنا المغطاة اجتماعيا كأنوثة وذكورة ، والاكتساب المتباين للقدرة الاجتماعية والتميز الناتج عن هذه الهويات ، تشكل كتابة كل أنواع النصوص ، بما فيها الشعر ، وقراءتها .

إن تناول الأدب كحامل لخصائص النوع تناول حديث . إن البوطيقا التقليدية والبوطيقا المعاصرة المعترف بهما تفضيان كلاهما البصر عن النوع بطريقة أو بأخرى . تؤكد النظريات التقليدية ، نظريات المحاكاة والتعبيرية ، الطريقة التي يصور بها الأدب الطبيعة الانسانية الشاملة ، لكننا نتبين بالفحص الدقيق أنها صفات ذكورية **masculine** اساسا . وتصور نظريات **كالثقفة الجسدية** النص باعتباره تجسيدا لحساسية موحدة تسمو على النوع . وترى النظريات الشكلية الروسية والماركسية والبنوية وما بعد البنوية والتفكيكية ، في مقولاتها الأصلية ، الكتاب والقراء على أساس اللغة والأيدولوجيا والطبقة ، ولا تراها على أساس النوع . وتؤكد نظريات التحليل النفسي الكلاسيكية على عمليات اللاوعي في الأدب وتلقيه بدون الرجوع الى وصف التكوين المتباين للنوع الذي تقسمه النظرية . إن الأنوثة ، في الحقيقة ، تستدعي في كل نظرية غالبا ، لكنها تستدعي دائما كاستمارة ايجابية أو سلبية للمعنى أو الخبرة التي ترى النظرية أن الأدب يقسمها : الصلتق الأخلاقي ، والبصيرة الميتافيزيقية والحساسية المضوية ، وما لا تقوله الأيدولوجيا ، والمكبوت ،

واللذة jouissance (١) الخ . وهكذا ، تصبح الأنوثة في نظرية الأدب (كما هو حالها في معظم الأدب) صورة من صور التمثيل ، وموضوعا يتم فصل مع الذاتية الشاملة (الذكورة) . ان هذا التصور يعمل الفرق بين الخبرة الاجتماعية والأدبية للمرأة والرجل .

في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ، بدأت النساء الكلام - عن النوع ، وعن علاقته بالقوة وعلاقته بالنشاط الجنسي . وقاد هذا الى علاقته بالنص textuality . والمهم ، ان هذا الكلام لم يكن جديدا ، بالرغم من أنه ربما بدا جديدا آنذاك . كان بالأحرى عودة الى مناظرة طويلة في الثقافة الغربية . بين عام ١٣٠٠ وعام ١٦٠٠ قاومت النزعة الانسانية الناشئة التناقض بين نظرتها المثالية (المسيحية) للطبيعة الانسانية واسقاطها (المسيحي) لقيمة النساء . ووضع نزاع النساء querrelle des femmes الذي نتج عن هذا المرأة في السياق باعتبارها « مشكلة » وباعتبارها متكلمة . وهكذا ، مثلا ، تدافع كريستين دي بيسان Christine de Pisan عن القدوة الانسانية - الأخلاقية والإبداعية للنساء في Le Trésor de la cite des domes في عام ١٤٩٧ ، وقد ترجم في عام ١٩٨٤ تحت عنوان The Treasure of the City of Ladies (كنز مدينة النساء) .

بعد ذلك ، في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، واجهت « الليبرالية الجديدة » تناقضا شبيها ، بين اصرارها على الحقوق الديمقراطية لكل البشر في الحرية والمساواة والاخاء وبين عدم قدرتها (المتضمنة في كلمة « الاخاء » fraternity ذاتها) على منح تلك الحقوق للنساء مثلما منحتها للرجال .

لكن النساء تحدثن أيضا ولم يكن مجرد موضوع للحديث . جادلن بحساس وقوة ضد القيود العرفية والقانونية التي أنكرت على المرأة « الحقوق الطبيعية » التي ادعت الليبرالية أنها من حق الناس كلهم . ان الدفاع عن حقوق النساء A Vindication of the Rights of Women (١٧٩٢) لماري ولستونكرافت Mary Wollstonecraft ورسائل عن المساواة

(١) ان jouissance كلمة فرنسية تدل على « اللذة » خاصة « اللذة الجنسية » والمتعة . - ويميز رولان بارت في لذة النص (١٩٧٣) بين كلمة plaisir (اللذة) وكلمة jouissance (المتعة) ، ترجمة ريتشارد ميلر (New York Hill and Warg, 1975) . وفي « خواش النص » في هذا المثل يلاحظ ريتشارد هوارد « ان اللذة حالة بالطبع » والمتعة فعل ، وأنه لا يجب ان نبوح بأى منهما في ثقافتنا . انهما أبعد من الكلمات » (VI) .

Letters on Equality (١٨٣٨) لسارة جريك Sarha Grimke ، وسينيك
 يسقط «إعلان المواقف» Seneca Falls «Declaration of Sentiments»
 (١٨٤٨) لاليزابيث كادي ستانتون Elizabeth Cady Stanton و «خطابان
 الى الهيئة التشريعية لولاية نيويورك two «Address(es) to the New
 York State Legislature» (عام ١٨٥٤ وعام ١٨٦٠) لسوزان ب. أنتوني
 Susan B. Anthony واخضاع النساء The Subjection of Women
 (١٨٦٩) لهاريت تاييلور Harriet Taylor (بالاشتراك مع جون ستيوارت مل
 John Stuart Mill) ، وعالم من صنع الرجال ، أو ثقافتنا المتمركزة
 حول الذكر The Man-made World, or Our Androcentric Culture
 (١٩١١) لشارلوت بيركين جيلمان Charlotte Perkin Gilman مجرد
 أمثلة قليلة للأحاديث الانجلو - امريكية القوية والمقدمة والفنية التي
 ظهرت في القرن التاسع عشر . وتواصلت هذه الأحاديث بطريقة مختلفة
 في الأدب أيضا ، حيث اجتاحت عوالم النساء في القرن التاسع عشر عددا
 من السكتاب مثل هنري لويس Henry Lewis ، ونثانييل هوثورون
 Nathaniel Hawthorne ، وهنري جيمس Henry James الذين دقوا
 بصور متنوعة جرس الانذار ضد « المؤلفات التافهات Scribbling women » .

لم ينظر أحد لكتاباتهن ، كانت مجرد أحاديث . كانت جزءا من
 إثارة سياسية مختلفة تسعى الى تحسين الأحوال الاجتماعية والاقتصادية
 للنساء والى حصول الأنثى على حق التصويت . ومع اكتساب النساء
 حق التصويت ، عام ١٩٠٢ في استراليا ، وعام ١٩٢٠ في الولايات
 المتحدة ، وعام ١٩٢٨ في بريطانيا ، كانت قد انتهت الموجة التي كانت
 تدعى أحيانا « الموجة الأولى first wave » ، للتخيل الأنثوي الحديث في
 البلاد الناطقة بالانجليزية .

لم تتوقف النساء ، بالطبع ، عن الحديث في قضايا الأنوثة .
 لنذكر فقط بعض الشواهد القليلة كأمثلة : تأمل فرجينيا وولف
 Virginia Woolf لكسانة المرأة الأدبية في حجرتها الخاصة
 A Room of Her Own (١٩٢٨) ، وحسلة مارجريت سانجر
 Margaret Sanger ضد القيود القانونية على حق المرأة في تنظيم
 النسل ، وتفسير سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir الوجودي
 لخضوع النساء في الجنس الثاني The Second Sex (١٩٤٩) . تم
 مع هذا ، تهميش معظم هذه الأحاديث أو امتصاصها ضمن خطابات
 أخرى - خطابات الأدب ، والأسرة ، والفلسفة ... الخ . ومع أن

التناقض في النزعة الانسانية الليبرالية بين مبدأ الحقوق الطبيعية والاضطهاد القانوني للمرأة قد بدا أنه حل باكتساب النساء لحق التصويت الا أن التساؤل عن هذا الحل تطلب تغيرا اإستمولوجيا آخر في الفكر الاجتماعي الغربي . وقد أعاد هذا التغير المرأة ، كمشكلة وكمتحدثة تغير مشكلة ، الى الخطاب بطريقة لها دلالتها .

ويرجع هذا التغير في الإجماع الثقافي الى حركات التحرر المتنوعة بعد الحرب العالمية الثانية - الحقوق المدنية ، والتحرر الجنسي ، والنشاط المعادي حرب فيتنام في الولايات المتحدة ، ومعاداة المؤسسة ، بما في ذلك الأعمال المعادية للنشاط النووي في أوروبا ، وحركات الاستقلال فيما أطلق عليه العالم الثالث . في بلاد مختلفة ، وفي سياقات مختلفة ، وبنظريات وشعارات وأهداف مختلفة ، تطوعت النساء للعمل الاجتماعي بصور متنوعة ، ليكتشفن أن الحريات التي توصلن إليها لم تتضمن بالضرورة التحرر من الاضطهاد على أساس الجنس sex . وقد وجدن بتصير ستوكلي كارميكال Stokely Carmichael قائد الحركة الراديكالية للحقوق المدنية الأمريكية ، أن « الوضع الوحيد للنساء في [تلك الحركات] هو الانبطاح » . وهكذا ، في تكرار لخبرة من نادين بمنح المرأة حق التصويت في القرن التاسع عشر واللائي أسسن اتحادا مع أنصار مبدأ إلغاء العبودية حين تم التخلي استراتيجيا عن برنامجهن ، تراجع عدد كبير من نساء الموجة الثانية ذوات الميول السياسية عن « خدماتهن » لليساو الراديكالي وبدأن الحديث عن الاضطهاد على أساس النوع ، وبمناحه (مرة أخرى) كموضوع استطرادي .

ينبثق الخطاب من الخصائص السطحية للخطابات الأخرى ومن مؤسساتها . وكما ذكرنا فقد جمعت الموجة الثانية للنزعة الأنثوية second wave feminism (خاصة في الولايات المتحدة) تيمات وتصورات وقيما من النزعة الانسانية المسيحية ومن ليبرالية القرن التاسع عشر وحركات التحرر السياسية والاجتماعية في القرن العشرين ، وأعادت تأليفها . بالإضافة الى هذا ، ارت المرأة ، نتيجة لثلاثة أجيال من التعليم الجامعي ، صالحة للعمل المهني (الصحافة ، الطب ، التدريس ؛ الكتابة ... الخ) منلما هي صالحة للعمل المنزلي . وقد أصبح وضع هؤلاء النساء ، نتيجة لتطور الظروف ، أفضل من وضع أسلافهن لأنهن أصبحن يتكلمن من موضع السلطة . كان القسوة الغفلة للأنوثة Betty Friedan The Feminine Mystique (١٩٦٣) لبيتتي فريدان وهو كتاب صور اضطهاد المرأة كام وزوجة في الضواحي ، من أكثر الكتب رواجاً وقد اختير وقدم في الصحف والمجلات والتلفزيون . وفي

السبعينيات استفادت حملة النساء المعاديات للأدب الاباحى من الظروف لنشر الرأى الذى يرى أن « الأدب الاباحى نظرية ، والاعتصام تطبيق لها » . وفى عام ١٩٧٢ ، تأسست مجلة Ms فى الولايات المتحدة ، وهى مجلة أنثوية ذات توجه ليبرالى .

ومع هذا ، كانت الجامعة فى وضع أقوى للحديث من مركز سلطة ، لحديث يسمح ، لأنه أقل استعدادا للخضوع . وفى مجال الأدب ، راج العرض الريادى الذى كتبته كيت ميليت Kate Millett بعنوان **السياسات الجنسية Sexual Politics** (١٩٧٠) لكرامية النساء فى أعمال د. هـ. لورانس D. H. Lawrence ، وهنرى ميللر Henry Miller ، ونورمان ميلر Norman Mailer ، وهو فى الأصل أطروحة فى علم الاجتماع . وشكلت رابطة اللغة الحديثة **The Modern Language Association** وهى الهيئة المهنية للمدرسى الانجليزية واللفات فى الجامعة ، لجنة رابطة اللغة الحديثة MLA لدراسة وضع المرأة (١٩٧٠) ، وأصدرت سلسلة دراسات الأنثى **Female Studies** فى سبعة مجلدات تتضمن خلاصة عدد من الأبحاث والمقالات عن قضايا المرأة . وبانتهاء السبعينيات ، كانت مقررات دراسات المرأة سمة راسخة (مع أنها أخذت شكل الجيتو) فى برامج الجامعة . وصدرت بعض الدوريات الأنثوية المتخصصة مثل **Signs** (١٩٧٥) ، و **Hecate** (١٩٧٥) ، و **mtf** (١٩٧٨) ونشأت بعض التعاونيات ودور النشر النسائية المستقلة مثل **Virago** (١٩٧٣) و **Women's Press** (١٩٧٧) . وبدأت دور النشر الرئيسية ، فى صحتها ، فى تشجيع نقد الأنوثة ونظرية الأنوثة ، وقدمت عددا من سلاسل الدراسات التى كرست لهذه الموضوعات . وبانتهاء الثمانينيات انتقل الخطاب الأدبى الأنثوى الى المركز فى الأحاديث المهنية حتى ان أقوى انطباع لمعلق **محطة واشنطن** فى مؤتمر رابطة اللغة الحديثة MLA عام ١٩٨٩ كان سيادة الجلسات المخصصة للنوع gender .

لكن المرحلة الرئيسية فى رابطة اللغة الحديثة MLA ليست بالضرورة مؤشرا حتميا للنجاح ، لأن تنظير الأدب الأنثوى ليس مجرد بوطيقا ، انه مشروع سياسى أيضا ، وبصورة أكثر دقة ، انه بوطيقا ذات سياسات واضحة يدل أن تكون ضمنية . انه يسعى الى فهم التراكب ، وتداخل النوع ، والنص **textuality** . والقوة الاجتماعية ليغير البنيات والمماريات التى تضر بالنساء . ان الافتراضات والمناقشات والملاحظات التى تطرح فى غرفة دراسات النوع تحتل ، حتى الآن ، مكانة ضئيلة فى العالم الاجتماعى الأوسع ، أو حتى فى الكثير من غرف الدراسة الأخرى .

بالإضافة الى هذا ، استمرت النساء فى المهنة الأكاديمية (وفى المهن الأخرى) فى الحصول بصورة منتظمة على أجور ومراكز أقل مما يحصل عليه نظراؤهن من الذكور . ان الاضطهاد على أساس النوع مرحلة رئيسية فى النظرية ولكنها لم تستطع أن تغير بنياته بصورة جوهرية . قد نهم هذا التناقض فى حرفة الأدب ، بين ازدهار التنظير الأنثوى والشروط الواقعية لخبرة النساء فى حياتهن الاجتماعية والعملية ، على أساس أن فكرة التغير تسبق دائما التغير ذاته . وبصورة أكثر نشاطا ، يمكن أن نرى هذا التناقض باعتباره نتيجة لانكسار الاجماع النظرى فى الحرفة أثناء السبعينيات ، الانكسار الذى أدى الى نمو النظريات والتنظير (كما يعكسه هذا الكتاب) والى قبول التعددية . وفى هذه الظروف ، تخف حدة التحدى فى تنظير الأدب الأنثوى باعتباره مجرد تنظير ضمن عدد من الاختيارات النظرية المتاحة .

تردد صدى هذه التعددية pluralism فى نظرية الأدب الأنثوية أيضا . ليس لمجرد وجود عدد من نظريات الأدب التى تغرى الأنثويات feminists [أنصار النزعة الأنثوية] ، ولكن ، أيضا ، لوجود نزعات أنثوية عديدة ، تميز بتحليلاتها المختلفة لآلية الاضطهاد الاجتماعى للنساء . وقد أدى هذا الى ظهور نزعات أنثوية أدبية متنوعة ، تشمل تساؤلات السحاقيات والملونات وتوسع مدى اهتمام الأنثوية من التمييز الجنسى sexism الى التمييز ضد الجنسية المثلية وضد العرقية racism . ومع هذا ، لم يفهم هذا التعدد الصوتى Poly-vocality فى تنظير الأدب الأنثوى كنسوية ليبرالية . وبدل هذا قيم (اكتسب قيمة) كنوع ضرورى ومنتج للخواص ، وخطاب ، ومناقشة لافتراضات الانطولوجية والأخلاقية والسياسية والجمالية الضمنية والواضحة التى تشكل أى مشروع نظرى . انه اصفاء للقيمة يصبر بوعى عن ادراك أنه خطاب صامت وغير مسموع لأنه لا ينتسب لأى موقع سلطوى للخطاب .

ان هذا التعدد الصوتى يجعل من الصعب تصوير نزعة الأدب الأنثوية تصويرا واضحا فى مقفلة موجزة . ومع هذا ، تتضمن التوجهات النظرية المتنوعة تصورات وتيمات مشتركة . يرى فوكو أن هذه الاطرادات ، التى يدعوها « استراتيجيات » ، شرط من الشروط الأربعة لتشكيل الخطاب . اشرنا من قبل الى شرطين : تشكيل موضوع التنظير ، أى طبيعة الكتابة والقراءة التى تحمل خصائص النوع gendered وتوفر المؤسسات التى يمكن الكلام عن طريقها ، الجامعة مثلا . وخطابه الرابع هو التعبيرات البلاغية أو الاسلوبية ، ويوضحه مفهوم الأنثوية

المشترك الذى يرى أن المناقشات المنطقية / الخطية والتلفظ الموضوعى /
التعميمى ذكرية ، وتستخدم حيلًا بلاغية مختلفة تماما .

إن التصورات الاستراتيجية الثلاثة فى التنظير الأنثوى هى الصور
البطريركى ، ونظام الجنس - النوع sex-gender system ، ومركزية
القضيب pallocentrism . والقيمات التى تتكرر هى الصمت ، والأم ،
والاختلاف ، والنشاط الجنسى/الرغبة . ونفحص ، فيما يلى ، هذه
التصورات الثلاثة لتوضيح الاطرادات التى تحدد العبارات المتعرفة فى
نزعة الأدب الأنثوية كخطاب ، فى مواجهة نظرية مناسكة . ومن ثم
نقوم بسمج ثلاث « مدارس » لبوطيقا الأنوثة أو ثلاثة توجهات ، لتحديد
دور هذه القيمات المشتركة فى مختلف النزعات الأنثوية ، وحافظ فى
الوقت نفسه على اختلافاتها .

تدل كلمة بطريركى ، التى تعنى حرفيا « يسيطر الأب عليه » ، على
أى مجتمع يسكن فيه الذكور بميزان القوة بصورة منظمة ، وتخضع لهم
النساء بصورة منظمة . والادراك الأنثوى يرى أن ثقافتنا بطريركية
أساسا . وتؤكد المبادئ اليهودية والمسيحية أننا جميعا تحت رحمة
الرب ، أى أننا جميعا أطفاله . لكنها تؤكد أيضا أن المرأة أشبه من الرجل
بالطفل . وتؤكد مبادئ النزعة الفردية الانسانية الليبرالية أننا جميعا
كائنات متميزة ، وأخلاقية وعقلانية - لكن البعض منا يمتلك من هذه
الخصائص أكثر مما يمتلك الآخرون . حصلت المرأة ، على مدى القرن
الآخر ، على حق التصويت ، والتمتع بخصائص متميزة ، وحق الحصول
على الطلاق ، والوصاية على الأطفال ، واختيار وسائل منع الحمل
والاجهاض (بصورة أقل تأكيدا) ، ودخول مجالات العمل بأعداد مهمة
(إن لم يكن فى أوضاع مهمة) . وصحيح أيضا أن الحالة الاجتماعية
للمرأة الغربية البيضاء (على الأقل) التى تنتمى للطبقة المتوسطة قد
تحسنت منذ الحرب العالمية الثانية .

ومع هذا ، يقع عمل المرأة فى مجال الإنتاج ضمن الخدمات الصناعية
الأقل أجرا (النظافة ، التمريض ، التدريس ، السكرتارية ... الخ) ،
أو يتركز فى قاع سلم الأجور المهنية (لأن المرأة ، كما يفترض ، سوف
تترك العمل لتتبع مسيرة الزوج فى مكان آخر أو لتتجنب أطفالا) .
وفى الوقت ذاته ، تبقى وظيفة المرأة التناسلية والمنزلية (دوبر مزدوج) -
حمل الأطفال وتنشئتهم ، ورعاية الأسرة ، تبقى بلا قيمة ، وغير مدفوعة
ولا يجب ذكرها . وقد يكون الأقل تفسيرا هو نشاط المرأة الجنسى
ورغبتها ، وهو نشاط يحكم ويشيد بوسائل تخدم بطريقة قابلة للجدل

الرجال بدل أن تخدم النساء . وفي ظل هذه الشروط تعيش معظم النساء ، انهن ، كما يذكر عنوان أحد كتب جوليت ميتشيل Juliet Mitchell ، « وضع المرأة Woman's estate » - في وضع يورثه النظام البطريركي .

تقوم مختلف مدارس النظرية الأنثوية السياسية (في مقابل النظرية الأدبية) بإصاليب متنوعة لتفسير آليات وضع المرأة والاضطهاد الاجتماعي الذي تعانيه . تتصور النزعة الأنثوية الليبرالية أن النساء متساويات مع الرجال أخلاقيا وذهنيا ، ولكن تنقصهن فرصة الوصول الى المؤسسات الاجتماعية التي تمكنهن من التطور الذاتي . وتركز النزعة الأنثوية الماركسية على طريقة تنظيم الرأسمالية الصناعية لعمل النساء ، وتؤكد على أيديولوجيتها عن الأسرة والأمومة على أن النساء يقمن بإرادتهن بالقيام بالوظيفة التناسلية بحمل الجيل التالي من العاملين وتنشئته بدون أجر ، وبالمثل ، يقمن بالعمل المنزلي برعاية الجيل الحالي بدون أجر ، ويقمن بالأعمال ضئيلة الأجر لتوفير قوة عمل رخيصة يمكن تحريكها في الاقتصاد وخارجه ، حسب الضرورة . وتؤكد النزعات الأنثوية الأمريكية * الراديكالية والانفصالية على أن الآلية الجوهرية لاضطهاد النساء لا تكمن في فرصة النساء أو معالجة أعمالهن ولكنها تكمن بالآخرى في الهويات الاجتماعية الأنثوية والذكرية التي يقيمها المجتمع . وتصف النزعة الأنثوية الانجلو - أمريكية في التحليل النفسي كيفية انتاج تلك الهويات في ممارسات تنشئة الأطفال . وتتأمل النزعة الأنثوية الفرنسية في التحليل النفسي كيفية انتاج تلك الهويات في العمليات اللغوية التي تتم في كل من المجتمع والنفس . يمكن لهذه القائمة بالنزعات الأنثوية أن تتسع وأن تنقن * انها ، في الواقع ، نذكرنا بحقيقة مهمة ، حقيقة أن بوطيقا الأنوثة لا تتأسس على النظريات الجمالية فقط ، ولكنها تتأسس أيضا على النظريات السياسية التي تحلل ما يوجد في المجتمع من تلك الأنظمة البطريركية الاجتماعية ، والأيدولوجية ، والسياسية والقانونية ، والاقتصادية ، تلك الأنظمة التي تستثنى النساء من القوة ، ومن فرص أن يتحكمن في حياتهن .

أحد هذه الأنظمة هو « نظام الجنس - النوع » ، وهو مصطلح ابتكرته جايل روبن Gayle Rubin في « التجارة بالنساء : ملاحظات حول « الاقتصاد السياسي » للجنس » (في Toward an Anthropology of Women, Ed. R. Reiter 1975) ومع أن هذا التصور كان موضحا للتساؤل والتمديد (انظر ، مثلا ، Australian Feminist Studies العدد العاشر ، صيف ١٩٨٩) ، إلا أنه كان له تأثير قوى ويبقى منتجا بصورة

أساسية - تشير كلمة « الجنس sex » في تلك العبارة الى الحقيقة البيولوجية للانثوية والذكورة ، الى حقيقة وجود شكلين للنوع الانساني يتمايزان باختلاف في فسيولوجيا التناسل - وتشير كلمة « النوع gender » الى ادوارهما الاجتماعية والى الهويتين السيكولوجيتين اللتين ندعوها « الانثوية » و « الذكورية » ، والى فهمنا الحي لحني أن تكون امرأة أو رجلا - وأخيرا ، تشير كلمة « نظام system » الى العمليات والمؤسسات الثقافية التي تربط بين الجنس والنوع ، وهكذا نفهم أن هوية الجنس تحدد هوية النوع : النساء الحقيقيات اناث ، والرجال الحقيقيون ذكور - ومن ثم ، تكون وظيفة نظام الجنس - النوع غرس الحقيقة البيولوجية للاختلافات الجنسية في المعاني الثقافية للانثوية والذكورة - وبعبارة بعد البنيوية ، تكون وظيفته بناء الجسم كدال على المعاني الثقافية .

وتدعم قرون من الفكر الديني والفلسفي والعلمي والأدبي فكرة أن الجنس sex يحدد النوع gender . ونتيجة لهذا ، أصبحت هذه الفكرة اعتقادا عاما لسببين على الأقل : أولا : لأن الثقافة تدمج معانيها في شيء طبيعي (أجسامنا في هذه الحالة) ، وتبدو هذه المعاني هبة من الطبيعة بدل أن تبدو من بناء النشاط الانساني - ثانيا : لاننا ولدنا في نظام ، يبقى غالبا غير محسوس بالنسبة لنا ، وتعلمنا أن نكون اناثا أو ذكورا قبل أن نتعلم هاتين الكلمتين أو دلالتهما - وبهذه الطريقة ، تكون المعاني الثقافية التي تبعد في نظام الجنس - النوع ، كما يمكن أن يقول أحد البنيويين ، ذات خصائص طبيعية naturalised أي أنها تتنكر في صورة الحقائق الطبيعية - ومع هذا ، يؤكد تصور نظام الجنس - النوع (في مختلف انطافاته النظرية كلها) أن الترابط بين الجنس والنوع ترابط اعتباري ، من نتائج الثقافة - تقدم الطبيعة الأساسات والمواد التي تشبه النوع : أعضاء التناسل الجنسية وعمليات التناسل من حيض ، وتبويض ، وجماع ، وقذف ، واختصاب ، وحمل ، وانجاب - لكن النشاط الانساني الموجه ثقافيا - أي ، نظام الجنس - النوع - يحول هذه الأساسات والمواد الطبيعية الى شكلين من أشكال الثقافة هما الذكورة والانثوية ، مع الأشكال التي لها علاقة بهما : اشتهاه الجنس المغاير ، والحب الرومانسي ، والأمومة - وبإعادة صياغة عبارة سيمون دي بوفوار (٢٩٥) ، نولد أنثى female وذكر male ، ونصبح أنثوية feminine أو ذكريا masculine .

إن التوكيد الأنثوي الراديكالي على مفهوم أن الانثوية والذكورة بناءان ثقافيان ، يشبه المفهوم الماركسي الذي يرى أنهما أساطير أو

أيدولوجيات • ومع هذا ، تتميز الصياغة الماركسية بتأكيد أن هذه المتفتتات والقيم لا تنفصل عن الحياة الاجتماعية ، ولكنها بالأحرى تعاش – تنفرس في أقوالنا وأفعالنا ، دون أن يكون لها وجود آخر • ويسمح هذا الفهم بتعريف أدق لنظام الجنس – النوع • انه يتكون من تلك الأنظمة التي تطبع المعاني الأيدولوجية للأنوثة والذكورة في أجسام الأفراد البيولوجيين / السيكولوجيين وفي عقولهم ، بواسطة ممارسات ومؤسسات خاصة ، حتى يمكن إبطاء علاقة اجتماعية معينة وصونها • والشعر ، في التنظير الأنثوي ، أحد تلك الممارسات المؤسسية •

ان مفهوم نظام الجنس – النوع الذي أمدنا به التفكير الأنثوي الأمريكي الراديكالي يتوأم الى حد ما مع مفهوم مركزية القضيب Phallocentrism في النزعات الأنثوية الفرنسية بعد – البنيوية والتفكيرية • ومع هذا ، بينما لا يقدم نموذج نظام الجنس – النوع فكرة دقيقة عن كيفية قيام التصوير (أو النصبة) بدوره كنظام من الأنظمة الاجتماعية التي تنتج هويات النوع ، إلا أن المقاربات الفرنسية تقدم تلك الفكرة ، بوسائل مختلفة • تستشهد هيلين سكسوس Hélène Cixous في المرأة المولودة حديثا The Newly Born Woman بمركزية القضيب في قائمة من المصطلحات الزوجية :

الإيجابية / السلبية ،

الشمس / القمر ،

الثقافة / الطبيعة ،

النهار / الليل ،

الأب / الأم ،

الرأس / القلب ،

العقلاني / الحسي ،

العقل / العاطفة •

الشكل ، المحبب ، الخطوة ، التقسم ، البذرة ، الارتقاء •

المادة ، القمر ، الأرض – التي تدعم الخطوة ، الوعاء •

الرجل

المرأة (٦٣) •

تفصح هذه القائمة بوضوح عن تصور ثقافتنا لاختلاف النوع ، وليست لدينا مشكلة في معرفة النتيجة النهائية التي توصلت إليها

سكسوس • وتوضح ، فضلا عن هذا ، أن تلك التصورات مفروسة في اللغة ، وتمتد الى التصوير representation والأدب • وتخبرنا ، أخيرا ، عن كيفية انتساب كل من الأنوثة والذكورة لبعضهما في كل زوج من تلك المعاني المتقابلة : السلبية غياب الايجابية ، والطبيعة غياب الثقافة ، وهكذا الى آخر القائمة ، الى أن نصل الى مفهوم أن الأنوثة غياب الذكورة • وبهذه الطريقة يرى مفهوم مركزية القضيب الذكورة والأنوثة باعتبارهما متكاملتين : اذا تزوجتا ، تنتجان وحدة (ذكرية) كاملة •

ومع هذا ، لا يشترك كل زوج من المصطلحات في علاقة التبادل أو المساواة • ان المصطلح الأول له الأولوية والقيمة الأعلى في كل حالة : الأب بطريقة ما أفضل من الأم ، والعقلاني أفضل من الحسي - وهكذا الى آخر السلسلة ، الى أن نستنتج بطريقة ما أن الرجل أسمى من المرأة وبطريقة ما أكثر انسانية (أو أنه في الحقيقة يشبه الرب) منها • وهكذا تبني اللغة والتصوير العلاقة بين الذكورة والأنوثة بناء تراتبيا : انه متقدم وكامل ، وهي « نقص معين في الصفات » ، كما يقول أرسطو ، أو « رجل ناقص » ، و « كائن ثانوي » بتعريف القديس توما الاكويني •

أعادت دي يوفوار في مقدمتها للجنس الثاني **The Second Sex** تقديم هذه التعريفات « للمرأة » ، تلك التعريفات التي قدمها فلاسفة كبار من العصور القديمة والعصور الوسطى • في هذا العمل ، تستخدم دي يوفوار المصطلحات الوجودية في تعريف ثقافتنا للطبيعة اللاتبادلية والتراتبية في العلاقة بين الذكورة والأنوثة • « هو » فاعل أو ذات ، و « هي » مفعول أو لا - ذات non-self : أي أنها شيء آخر • ان لمغايرة (كونها شيئا آخر) « المرأة » دورا من مساواة الذكورة بالانسانية ، وتجعلنا لفتنا ، بالتالي ، نتكلم عن الرجل mankind بدل أن نتكلم عن الانسان humankind ، ونستخدم ضمير المذكر « هو » be بصورة عامة للتصريح عن كل من الرجل والمرأة • وتشير هذه الاستخدامات الى عادة في التفكير ، تشير الى « Phallocentrism » التي تعني حرفيا مركزية القضيب The centrality of the phallus ، رمز قدرة الذكر • الرجل مركزي ، والمرأة هامشية ، الرجل جوهري ، والمرأة مكمل ، الرجل مقدم وأساسى ، والمرأة ثانوية : « الجنس الثاني » ، دي يوفوار •

ان تصور نظام الجنس - النوع تصور اجتماعي أساسا ، بينما تصور مركزية القضيب تصور فلسفي وأدبي أساسا • وتشير الاختلافات بين هذين التصورين المرتبطين الى ثلاث مجموعات في نظير الأدب الأنثوي : التاريخية الاجتماعية الأمريكية ، والتحليل النفسي / التفكيك الفرنسية .

والماركسية / الاشتراكية البريطانية (تحدد الهويات الجغرافية لكل مدرسة مكان نشأتها أو نفوذها ، أنها لا تعنى أن النزعة الأنثوية الفرنسية لم تنشأ على أيدي الأمريكيين أو أن التاريخية الاجتماعية لم تنشأ على أيدي المنظرين البريطانيين ٠٠٠ الخ) . تربط نظرية النص الأمريكية السياسات الليبرالية أو الراديكالية **بنقد جديد** يحمل خصائص تاريخية **historicism New Criticism** . أى أنها تحلل الأوجه الشكلية والدلالية للصيغ المفردة تحليلاً نموذجياً لكشف الوسائل التي تعبر بها عن القيم البطريكية في المجتمع ، أو عن المقاومة والحساسية المركزيتين حول المرأة . وتوضح أعمال الناقدة الأمريكية إيلين شوالتر Elain Showalter هذا التوجه . أنها تكشف في كتاب **A Literature of Their own** (١٩٧٧) ، « تقليداً أدبياً أنثوياً في الرواية الانجليزية » يبرر عن « ثقافة فرعية subculture في إطار مجتمع أوسع » ، ثقافة فرعية تكونها النساء « متوحدة بالقيم ، والتقاليد ، والخبرة ، والسلوكيات التي تمس كل فرد » (١٢) . وترى أن هذا التقليد نشأ على ثلاث مراحل : الأولى ، الأنوثة feminine وأمنت النساء في هذه المرحلة بقيم مركزية القضيبي وسعين إلى المساواة مع الرجال ، الثانية ، المرحلة الأنثوية feminist وفيها تبينت النساء أخطأهن ، والثالثة ، مرحلة الأنثى female ، وفيها اعبرت النساء موضوعاً أصيلاً في الفن . ويتولى مقال آخر « **النقد الأنثوي في البرية Feminist Criticism in the Wilderness** » (١٩٨١) ، تنظير هذا المفهوم ذي النشأة التاريخية ، مفهوم ثقافة النساء الفرعية بالاعتماد على تصور « المجموعة الخرساء muted group » في أعمال عالمي اجتماع من أكسفورد هما إدوين Shirley Ardner وشيرلي اردنير .

وبالمثل ، تنتقل شوالتر في « **باتجاه بوطيقا أنثوية Towards a Feminist Poetics** » (١٩٧٩) لتنظر الممارسة النقدية التي تنضم منها المقاربة التاريخية الاجتماعية بإبتكار مصطلحين : الأول ، « **النقد الأنثوي feminist critique** » ، ويشير إلى قراءة تدرك النوع وتكشف الافتراضات والقوالب والقيم البطريكية ، والثاني ، « **ناقداً النساء gynocritics** » ، ويشير إلى قراءة تدرك النوع وترتكز على النساء اللاتي يكتبن عن خبرة النساء . ويتعارض المنهجان كلاهما مع ما تدعوه ماري إلمان Mary Ellmann « **النقد القضيبى Phallic criticism** » في **الكار حول النساء Thinking About Women** (١٩٦٨) ، أى النقد الذي يصور بصورة غير ملائمة كتابات النساء بالجنس والنوع ، أو يتجاهل الكتابات تجاهلاً تاماً ، أو يمحو خصوصية خبرة النساء وكتابتهن في عبارة عامة .

توضح آراء شوالتر المؤثرة تأثيرا حقيقيا ، اذا تأملناها ككل ،
المشروعات الثلاثية للنزعة الانثوية فى الأدب الأمريكى : استعادة كتابات
النساء التى « فقدت » فى عمليات النقد القضيبى ، وإعادة قراءة الأعمال
التي مجدها النقد القضيبى من وجهة نظر تركز على المرأة (مقارنة
« تصورات النساء ») ، والتمتع بكتابة تركز على المرأة وترسيخ تلك
الكتابة . انه مشروع تناقش أهدافه مبادئ الأدب وتوسع مداها ، وتمنح
النساء - المجموعة الخرساء - فرصة مساوية ليتكلمن عن خبراتهن .

ان النزعة التاريخية الاجتماعية الأمريكية ، من المنظور النظرى للنزعة
الأنثوية الفرنسية ، نزعة امبيريقية تافهة : بيولوجية ، وجوهرية ،
ومثالية (انظر ، مثلا كتاب توريل موى Toril Moi الواسع الانتشار
Sexual/Textual Politics (١٩٨٥)) . تشير هذه المصطلحات التي يساء
استخدامها أكاديميا الى الافتراضات المختلفة للنزعتين الانثويتين عن طبيعة
النص الأدبى ، والتأليف ، والاختلاف الجنسى . وترى الناقادات
الأمريكيات من أمثال شوالتر Showalter أن النص انعكاس لمعنى
أو لواقع سابق - لخبرة مؤلفه السابقة (الاجتماعية ، والعاطفية ،
والسيكولوجية ... الخ) . ومن ناحية أخرى ، لا تتكلم المنظرات
الفرنسيات أو اللاتي يشبهن موى Moi عن نصوص منفصلة ، ولكن
يتكلمن عن الكتابة ، عن écriture . انهن يفترضن بالاعتماد على بنويوة
سوسير ، وفليك دزييدا ، والتحليل النفسى اللاكسانى
Lacanian psychoanalysis ، أن اللغة تشكل الواقع الانسانى ، أن الثقافة
تطبع باللغة (أو بالتصوير) الهويات الاجتماعية والجنسية فى
أجساد الأفراد البيولوجيين / الاجتماعيين وفى عقولهم . وبالتالي ،
لا يكون النص انعكاسا لمعان سابقة ، ولكنه بالأحرى جزء من عملية
لا تنتهى أبدا لخلق معانى حيواتنا . وبناء على هذا ، لا ينشأ المعنى فى
ذهن « مؤلف » ويتدفق منه ، مؤلف يتسامى بالتاريخ بهذه الوسيلة
وبدلا من هذا ، تتدفق المعانى الثقافية المتضاربة خلال الكائنات الاجتماعية
التي تعيد إنتاج التاريخ وقد تغير مساره . وبتعبير آخر ، تستبدل النزعة
الانثوية الفرنسية مفهوم بمد البنيوية للمؤلفة « كذات متكلمة » غير
منسجمة سيكولوجيا وغير مركزية ميتافيزيقيا ، بالمفهوم الجوهرى
الانسانى لها « كذات » عامة متماسكة سيكولوجيا وميتافيزيقيا .

استجمعت النزعة الانثوية الفرنسية قوتها فى السبعينيات ، وتم
لقبها بـ « نموذج الأنثويات الأمريكيات » وتمرد مايو ١٩٦٨ ضد الديجولية
والمؤسسات الفرنسية . وحللت دورها منذ البدايات الأولى بفحص
« الاختلاف الجنسى » الذى ينشأ ويشيد ، كما بالنسبة لمعنى النص ،

باللغة والكتابة • واتضح هذه البؤرة بأعمال لوس اريجراى
Luce Irigaray ، التي نقلت مثل أعمال هيلين سكسوس
Hélène Cixous وجوليا كريستيفا Julia Kristeva الى البلاد
الناطق بالانجليزية فى مقتطفات مثل مقتطفات ايلين ماركس
Elaine Marks وازابيل دى كورتيفر Isabelle de Courtivron بعنوان **النزعات الأنثوية**
الفرنسية الجديدة New French Feminisms (١٩٨٠) ، وعروض مثل
عرض كتاب Sexual/Textual Politics لموريل موى Toril Moi ،
وكتابات جين غالوب Jane Gallop ، وأليس جاردن Alice
Jardine ، وعارى جوكوب Mary Jacobus ، وأخريات •

تقرأ اريجراى Irigaray ، فى **منظار المرأة الأخرى**
Speculum of the Other Woman (١٩٧٤) ، ترحم الى الانجليزية عام
١٩٨٥) ، النصوص العظيمة لأفلاطون وفرويد وعدد آخر من الفلاسفة
الغربيين ، تقرأ من الداخل ، لا تقرأ ما يقال فقط ، لكنها تقرأ أيضا
النغمة والتناقضات والمسنبط والمكبوت - تقرأ « البقع المظلمة
Blind spots » • وينصب اهتمامها على فرضيات الفكر الغربى
وتصوراته الأسطورية ، وهدفها أن نوضح أن « اقتصاده المثل » يعكس
فقط ذاتية ونشاطا جنسيا واحدا - ذكريا • وتدعم « المرأة » هذه الذاتية
وهذا النشاط الجنسى ، بالعمل كموضوع للتأمل والنظر ، كالسر والمرأة
• انها « تصور (كما تعدد قائمة سكسوس Cixous) فى ثلاث
وسائل ، كلها تكبت تميزها : اما « أنها » تشبه الرجل تماما (انسانية
عاقلة ، أخلاقية) وتختلف خصوصيتها فى هذه الحالة ، أو انها لا تشبهه
(طبيعية ، لا عقلانية / حدسية ، لا أخلاقية / مفوية) ، ولا تكون فى
هذه الحالة انسانية كاملة بطريقة أو بأخرى • أو أنها مكملة للرجل
(زوج ، أم ، انعكاس) ، وتكون فى هذه الحالة اسقاطا للذكورة على
تعريف الذات • والنتيجة هى تلاشى اختلاف الأنثى واستقلالها مهما يكن
تنوع التصوير المستخدم • وهذا النظام التصورى يشق ، بمصطلحات
اريجراى ، بواسطة « الرغبة فى المثل ، فى المطابق للذات ، الذات (as &)
مثيل ، ومرة أخرى فى المتشابه ، الأنا المثيرة ، وبايعاز ، الرغبة فى
الذاتى ••• المتجانس ••• ان الذكر يسود الاقتصاد التصورى » (٢٦) •

يتلاشى فى هذا الاقتصاد التصورى استقلال الأنثى ونشاطها
الجنسى - اختلاف الأنثى - : البقعة المظلمة فى قصة مركزية القضيب ،
القصة القديمة نفسها • ان الآلية الأساسية هى كبت الأم القضيبية أو
الجنسية • تصور الأم باعتبارها لا جنسية ، عذراء ، مثل مريم ، ترغب
فقط فى ابن تغذيه باللبن والدموع : انه قدر المرأة الأسفى وسلمتها

المعطى • ويوصف هذا التصور في النزعة الأنثوية الأمريكية بعقدة مريم / البني the madonna/whore complex • لكنه في تحليل اريجرى ليس مجرد عنصر قابل للمعالجة في سيكولوجيا الذكورة • بالأحرى ، ان استبعاد نشاط الأنثى الجنسي واستبعاد اختلافها في أسطورة الأم « حركة » تنشأ عن إسقاط مركزية القضيب على تعريف الذات ، - وتأسيس نظامها التصويرى • انه يتخلل اللغة والثقافة ولذا يعتقد فيه النساء مثلما يعتقد فيه الرجال • تكتب اريجرى : « لذا ستكون المرأة هذا التماثل - أو على الأقل صورتها في المرأة - وستسهل تكرار المثل ، في تحقير لاختلافها ، في دورها كأم » (٥٤) •

تقدم اريجرى ضد هذا « التصور الذكري male imaginary » احتمالية لتصور أنثوى female imaginary - تصورا لاختلاف الأنثى ، ونشاطها الجنسي واستقلالها • ووقتها فقط ، كما تقول ، يكون من الممكن إقامة علاقة بين الجنسين • وطريقتها ، كغيرها من الأنثويات الفرنسيات ، هي الكتابة - الكتابة الأنثوية écriture feminine والخطوة الأولى في هذا الإسقاط هي العثور كتابة على البقع المظلمة ، والتناقضات والفجوات التي يمكن أن يفرس خلالها خطاب النساء في مركزية القضيب • وابعد من هذا ، الكتابة عن كينونة النشاط الجنسي للنساء ، عن الأم المحنسة [التي تحمل خصائص جنسية sexualised] والمرأة المستقلة • وفي محاولة لتحقيق هذا ، توجه كتابة اريجرى ، كغيرها من الأنثويات الفرنسيات ، اللغة والتصوير • ان اريجرى تقدم المحادثات ، وتنتشر المناظرات غير المباشرة ، وتمزق التركيب syntax وتستفيد من الالتباس ، وتلجأ للتورية ، وعدم التوقير irreverence والتهكم ، وتمسخ جسد الأنثى ، وتتصور علاقة الأم - الابنة باعتبارها علاقة بين كائنين مجنسين ، وتستشهد بالآلهى كصورة لاستقلال الأنثى • ان هيلثى اريجرى البلاغيتين - استخدامهما مورفولوجيا الأنثى (لمس شغرتي المهبل) كاستعارة للنساء اللاتي يتكلمن عن خبرتهن الخاصة وتصورها للمرأة كآلهة - يساء فهما أخيانا كنزعة بيولوجية biologist أو جوهرية (انظر : Sexual/Textual Politics) • لكن هذا يتجاهل تحليلها الأساسى للطريقة التى تطبع بها اللغة والثقافة هوايات ونشاطات جنسية معينة فى العقول والأبدان ، وللطريقة التى يطمس بها هذا الطبع النساء بمحو اختلافهن • ويهمل أيضا التمهيد باحتمالية وجود « التصور الأنثوى » واحتمالية الكلام عن رغبة أنثوية مختلفة (جمعية plural

لمسية haptic (٢) ، بلا هدف ، سلسلة (وذاتية مختلفة (تبادلية ،
منتشرة ، متحركة ، مفتوحة / منتهية) . انه ، باختصار ، يعمل فهمها
لإعادة النظر في عمل الكتابة الأنثوية *écriture féminine* كضرورة لحدوث
أى تغير فى الحالة الاجتماعية والجنسية والذاتية .

يهتم أنصار الكتابة الأنثوية *écriture féminine* من الفرنسيين بعمل
الشعر والأدب أكثر من الاهتمام بوصف طبيعة الكتابة أو المنهج النقدي .
وقامت بالمهمة الأخيرة الأنثويات الأمريكيات المتفرعات . وهكذا تحدد
أن روزالند جونز Ann Rosalind Jones فى « نظريات فرنسية فى
الأنثوية *French Theories of the Feminine* » (١٩٨٥) أربعة أنواع
من النقد الأنثوى الفرنسى (٢) . النوع الأول هو التفكيك ، اقتفاء منطق
مركزية القضيب فى النص . والثانى هو الصمت المسموع *hearing*
silences ، قراءة ما بين السطور للبحث عن « رغبات العقل أو حالاته
التي لا يمكن الانصباح عنها فى الميدان الاجتماعى ولفيات مركزية
القضيب » (٩٩) . الثالث هو الاستماع الى المرأة *écouter femme* . تكلم
وتجسيد الاستماع للعناصر الأنثوية فى النص وتصويرها . وأخيرا ، توجد
القراءة الفاحصة للأنثوية الفرنسية ، وهى قراءة توضح الروابط بين بنية
النص الشكلية وفهمه الأساسى الأنثوية ، ولكن بدون فرضية النقد الجديد
الذى يرى أن هذا التفسير يمكن أن يكون جماليا خالصا ، ولا علاقة له
بالقيمة ، ولا يحصل خصائص النوع *genderless* . ربما تكون أهم
ممارسات الأنثوية الفرنسية هى الممارسة التى تؤلف هذه المقاربات فى
نوع من القراءة المزدوجة ، انها تفكك البناء و (تعيد) بناء فى الوقت
نفسه .

ومع هذا لا تؤمن أنثويات الماركسية / الاشتراكية البريطانية بأن
استقاط *project* الأنثوية الفرنسية منتج من الناحية السياسية -
أو صحيح من الناحية النظرية . انها توافق على أن النصوص جزء من
عملية البناء الاجتماعى للمعنى والذات . ومع هذا ، لا ترى أن مركزية
القضيب تقليد ينتقل عبر التاريخ ، ولا ترى أن الكتابة ثورية فى ذاتها .
وتعترف ، بدلا من هذا ، كواجهة للايديولوجيا ، وهكذا ترى أن مركزية
القضيب على علاقة من بالشروط المادية التاريخية الخاصة التى تحيا فيها

(٢) لمسية haptic . كلمة تتعلق بحاسة اللمس touch (الإشارة هنا
الى اللذة اللمسية *haptic pleasure* فى مقابل اللذة البصرية *visual pleasure*
التي تعرف غالبا باعتبارها فكرية تملأ) .

(٣) النظر : *Making a difference. Ed. G. Green and C. Kahn,*
London : Routledge, 1988).

النسـة حيواتهن • إن الكيفية التي تعمل بها هذه العلاقة موضوع لمناقشات واختلافات كثيرة في هذه المدرسة ، لكن موقف ميتشيل باريت Michèle Barrett الوسطى في اضطهاد النساء اليوم Women's Oppression today (١٩٨٠) يوضح اهتمامات هذه المدرسة وتوجهاتها الرئيسية .

تعرف باريت Barrett الأيديولوجيا بأنها « العمليات التي تنتج المعنى ، ونخبته ، وتعيد إنتاجه ، وتحوله » (٩٧) ، وتحدد الأدب كحالة نموذجية لها . وفي الإجابة عن السؤال عن كيفية العلاقة بين الأيديولوجيا عامة ، والأدب خاصة ، وبين الشروط المادية ، ترفض باريت الفزعة «مصادبة التقليدية» ، أى الرأى الذى يرى أن كل شيء انعكاس لا يقبل المناقشة للعلاقات الاقتصادية أو الطبقة . وترفض أيضا المفهوم الماركسى بسد البنىوى الذى يرى أن الأيديولوجيا خطاب مستقل ، أو أنها بذاتها ممارسة مادية . وترى ، بدلا من هذا ، أن الأيديولوجيا مستقلة نسبيا : أى أن الشروط المادية لا تحدد ما يمكن التفكير فيه تحديدا مباشرا ، ولكنها تضع حدودا للمادة . وتؤكد بالإضافة الى هذا ، أن الأيديولوجيا بالرغم من انتمائها فى الممارسات المادية ، والمؤسسات والعلاقات الاجتماعية ، إلا أنها أساسا ظاهرة ذهنية لها تأثيرات مادية . وبالتالي ، لا ينتج ببساطة عن التفكير الذكري (تأمر الذكر عند ميليت Millett ، وتقليد مركزية القضيب عند اريجراى Irigaray) ، لكنه بالأحرى ينتج عن هذا التفكير فى علاقته بالوسائل الخاصة التي تنظم حياة النساء الانتاجية والتناسلية والمنزلية .

ومن ثم ، يكون الأدب فى هذا التحليل مجرد وسيلة من وسائل إنتاج علاقات النوع و«إيديولوجيا النوع» وتكاثرها . إن مسمت المرأة أثر من آثار فقيها فى الوسط المنزلى الخاص ، وهو بالمثل نتاج لاقتصاديات مركزية القضيب التصويرية . إن أسطورة الأم أثر من آثار تقسيم العمل الانتاجى والتناسلى ، وهى بالمثل نتيجة لكبت الأمومة / الأنوثة فى تصور ذكرى للغة . ويتم التحكم فى انشاء الجنس الأنثوى على مستوى القوانين المعادية لمنع الحمل ، والاستعداد (أو عدم الاستعداد) لتدعيم رعاية الأطفال ، والتساهل القضائى تجاه الاغتصاب والاعتداء على الزوجات ... الخ ، ويتم بالمثل على مستوى اللغة والنصوص التي تصور النساء ك«غويات» وليس ك«إغيات» . ولهذا يحتاج التحليل الأثرى الماركسى الى تركيز الانتباه على أكثر من النص وحده أو الكاتبة فى وضعها التاريخى (كما فى التاريخية الاجتماعية الأمريكية) . وهنا يتطلب فهم أن ما يمكن أن تقوله كاتبة والطريقة التي يمكن أن تقوله بها مشروطان بالشروط التالية : أولا ، الأيديولوجيا العامة فى عصرها (فى علاقتها بنمط الإنتاج

العالم) ، وثانيسا ، أيديولوجيا الجمال في عصرها وأنماط انتاج الأدب وتوزيعه وتلقيه ، وأخيرا ، خبرة المؤلف الشخصية والعائلية بهذه الشروط . ويمثل الأدب ، في هذا النموذج ، انعكاسا رقيقا لواقع سابق و بناء قويا له .

بينت مناقشة النزعات الأنثوية في الأدب ، وقد تمت هنا مناقشة ثلاث منها فقط ، بعض القصور في كل نزعة . ولكن كان لها أيضا فضل عظيم في تشجيع منطلقات الأفئدة على فحص فرضيات ممارساتهن والافصح عنها ، سواء أكانت جمالية أم سياسية أم أدبية ethical أو أخلاقية (عن الطبيعة الإنسانية) . وقد شجعت بعمق نفس الفحص والافصح الذي يوجد في التنظير عموما : ساعدت على اكتشاف الرجال الشرفاء من النقاد الذين يتغاضون عن النوع : gender — blind critics .

النظرية الأنثوية في التطبيق :

I cannot live with you —
It would be life —
And life is over there —
Behind the Shelf

The Sexton Keeps the Key to —
Putting up
Our life — His Porcelain —
Like a Cup —

Discarded of the Housewife —
Quaint — or Broke
A newer Sevres pleases —
Old ones crack —

I could not die — with you —
For One must wait
To shut the Other's Gaze down —
You — could not —

And I — Could I stand by
And see you — freeze —
Without my Right of Frost —
Death's privilege ?

Nor could I rise — with you —
Because your face

Would put out Jesus' —
 That New Garce
 Glow plain — and foreign
 On my homesick Eye —
 Except that You than He
 Shone closer by —
 They'd judge Us — How —
 For You — served Heaven — You know,
 Or sought to —
 I could not —
 Because You saturated Sight —
 And I had no more Eyes
 And I had no more Eyes
 And were you lost, I would be —
 Through My Name
 Rang loudest
 On the Heavenly fame —
 And were You — Saved
 And I — condemned 'o be
 Where you were not —
 That self — were Hell to Me —
 So We must meet apart —
 You there — I — here —
 With just the Door a jar
 That Ocean are — and Prayer —
 And that White Sustenance —
 Dispart —

(Emily Dickinson, No 640)

معك لا استطيع الحياة —
 لا بد من حياة —
 والحياة انقضت هناك —
 خلف الرف —
 يحتفظ القندلنت بالمفتاح —
 ليعبى —
 حياتنا - بورسليته —
 مثل كأس

تلبذ زوجة الدار -
 جذابة - أو مفلسة -
 سيفر(*) جديد يسر -
 يتعلم القديم -
 معك - لم أستطع الموت -
 لأن على أحد أن ينتظر
 ليسجل عين الآخر -
 أنت - لم تستطع -
 وأنا - هل استطعت أن أقف
 وأراك - تتجسد
 ولا يكون لي حق التجسد -
 امتياز الموت ؟
 ولم أستطع الارتفاع - معك
 لأن وجهك
 سيربك وجه يسوع -
 تلك النعمة الجديدة
 سهل متلفد - وغريب
 على عيني التواقة للوطن -
 سموي أنك
 تتألق أقرب منه -
 سيحاسبونا - كيف -
 أنت - أطعت السماء - تعرف
 أو حاولت -
 لم أستطع -
 لأنك أشتبعت البصر -
 وليس لي مزيد من العيون
 ولأنك فقدت ، على أن أكون -
 مع أن اسمي
 رن بأعلى ما يكون

(*) سيفر : نوع من الخزف الفاخر من صانع مدينة سيفر بفرنسا •

على الشهرة السماوية -

وأنت - أتقنت
وأنا - حكم على أن أكون
حيث لا تكون
تلك الذات - كانت جميعا لي -

وحكنا علينا أن نلتقى على البعد
أنت هناك - أنا - هنا -
مع باب موارب
تلك المحيطات - والصلابة
وذلك اللون الأبيض -
يأس -

(امل ديكنسون ، رقم ٦٤٠)

ولأن المحيطات تترك غالبا في قصائده امل ديكنسون ، كما في هذه القصيدة ، بلا تحديد ، لذا يجب قراءة كل قصيدة في سياق قصائدها الأخرى وفي سياق حياتها . يؤكد نقاد السير ، بصورة تقليدية ، على تفرد حياتها : خلفيتها المزدهرة في نيوانجلند New England في القرن التاسع عشر ، حصولها على مستوى رفيع وغير مالوف من التعليم ، خبرتها مع أب بعيد عنها وأم عاجزة ، علاقاتها الوثيقة بالنساء ، حرمانها الشبقي الواضح في حوالى الثانية والمشرين من عمرها ، انزاعها عن المجتمع في حوالى الثلاثين من عمرها ، واعتزالها الجذرى ، وعادة ارتداء الأبيض فقط ، وكتابتها في عزلة نسبية ١٧٧٥ قصيدة رائعة ، نشرت سبع منها فقط في حياتها .

تقلل ناقدات الأنوثة من شأن تفرد حياتها وعلاقاتها ، ويعلن من شأن الوسائل التي شكلت حياتها وشعرها بواسطة تقييد معايير مجتمعتها للجنس والنوع . وبالنسبة لهذه القصيدة ، لا تهتم ناقدات الأنوثة بكونها تدنا بشاهد على أن المبجل شارلز ودزورث Charles Wadsworth كان الـ « حبيب » (سواء أكان حقيقيا أم من إبداع رغبتها) الذي كان فقده حافظا لها على كتابة القصائد . انهن يؤكدن بالأحرى على كيفية انصاح هذه القصائد عن الرغبة وحفاظها عليها بالرغم من التقييد والفقد .

ومع صعوبة البؤرة الفريدة في النقد الأنثوي ، إلا أن قصائد ديكتسون تصيف إليها بؤرة جديدة ، لأنها تقدم أسئلة مباشرة عن النوع والنشاط الجنسي . كتبت حوالي ٩٠ قصيدة الى المرأة أو عنها ، ومئات من القصائد الى الذكر أو عنه و / أو الى شخص آخر لا يمكن تحديد جنسه كما في هذه القصيدة . تقدم كل القصائد قصة من أربعة أجزاء : حرمان شبقى غير محدد ، ألم مريب ، يأس كالموت ، والتكيف الذى يتحقق باختيار المعاناة بدل اللامبالاة ، وعزاء الطبيعة وتوكيد الوحدة التى تمت بالاختيار الذاتى ، وتجديد الرغبة التى تستمر رغم الفقد و - خاصة - كتابة الشعر .

« ممكن لا أستطيع الحياة - » يشكل هذا البيت جزءاً من هذه القصة . إن الفرصة الفائتة في هذه القصة فقد شبقى تأكد في البيت الأول : « أنت الحياة » وأنت شخص أو شيء أو حتى « أنت » نأت بك / الحياة / الحب . انه كما لو كان كأس التناول ، شيئاً مقدساً ، أغلقه قندلفت ، المحافظة على ملكية الكنيسة وحفار القبور . أنت / الحياة / الحب / كأس التناول « خلف الرف » - تجلس على الرف ، وتخبأ خلف الأبواب المغلقة . بوجه حفار القبور حياتنا المفقودة « Our » lost life كما لو كانت حياته « His » ، كما لو كان ربة بيت تلقى « البورسلين » المشروخ والمكسور الذى لا تحتاج اليه .

وهكذا يؤكد التصور الدينى في المقاطع الثلاثة الأولى ، كما في اشعار دن Donne ، على قداسة الحب الانسانى ، ويستهل المناقشة الاستعارية للقصيدة بالتسميى بالرغبة . وفي الوقت نفسه ، يوحى تصور الوطن (الذى يحفل الاحتفاء به أيضاً بذكرىات الأسلوب الميتافيزيقى) ، بوطنية homeliness هذا الحب ويتضمن قدرته على الانشاء والتعريف (تفسين يتضح بعد ذلك في القصيدة في صورة عن عين/ أنا « تواقه للوطن » « Eye/I » « homerick » ومعرومة من البصر ومن وجود المحبوب) . وأخيراً ، ينقل هذا التصور الجدول الفيلق والالام حين « ينبذ » هذا الحب ويفقد قيمته .

إن البيت ليس مجرد احتجاج ضد الفقد ، لكنه تأكيد للاختيار : لا أستطيع / لن أعيش ممكن . وينبع هذا التأكيد من خلاصة مناقشة القصيدة . لأن هذه القصيدة تم بناؤها كمنافسة منطقية ، في أسلوب ميتافيزيقى مرة أخرى . تطرح القضية في البيت الأول ، ويتم تطويرها في المقاطع الثلاثة الأولى ، وتطرح أربعة أسباب في الدفاع عنها (في المقطعين الرابع والخامس ، وفي المقاطع من السادس الى التاسع ، وفي

المقطع العاشر ، وفي المقطع الحادى عشر) ، وتذكر الخلاصة فى المقطع الأخير • وبالتالي لا يكون منطق القصيدة خطيا فقط ولكنه دائرى أيضا ، لأن الصور المحركة فى الخلاصة تقدم تأكيدا مطلقا للبيت الأول • وبالإضافة الى هذا ، ترسم الأسباب الأربعة للدفاع عن القضية تصورها من القائمة المسيحية للأشياء الأربعة الأخيرة : الموت ، والبعث والحساب ، والجنة ، والجحيم • وهكذا توحى البنية الحقيقية للقصيدة بالطبيعة الرويوية لآلم التكلم ، لياسه ورغبته •

ان الاستعارة التى توجه السبب الأول فى الدفاع (انظر المقطعين الرابع والخامس) هو الموت ، كقضية أعدت بواسطة تصور فقد الحياة وحفار القبور منذ البداية • انها الخطوة الأولى فى تحول القصيدة من حالة اضطرارية الى حالة اختيارية ، وأشير الى هذا باستخدام الفعل الشرطى subjunctive verb « Could not » وهو مشمل « cannot » فى البيت الأول يحمل معنى مزدوجا للمنع والاختيار ، ولكن الموقف افتراضى فى هذه الحالة • ان الحجة فى هذه الأبيات على النحو التالى : ان حياتى « معك » متوقفة حتما الى لحظة يموت فيها أحدا ، ولا أحد منا يستطيع احتمال هذا الفقد والانفصال (« لم أستطع ... أنت - لم تستطع ») ، ومن ثم ، فانا لا أستطيع / لن أعيش معك • ومن المنطقى أن هذا السبب يبعد الآلم الحال ، ذلك الآلم الذى لا يحتمل ، ألم الفقد العاطفى الذى ينشأ عنه شعور يشبه موت الجسد ، انه يبعده بترجيله الى المستقبل وبإسقاط مشاعر التكلم على المحبوب (« لم أستطع ... أنت - لم تستطع ») •

تستمر البنية الفيبية eschatological structure ، التى تتعلق بالأشياء الأربعة الأخيرة ، فى المقاطع الأربعة التالية حيث تتطور أسباب اختيار عدم الحياة مع المحبوب عبر صور البعث والحساب • مرة أخرى نناقش استحالة الحدث المستقبلى - البعث - التى تمنع احتمال الحدث الحالى - الحياة معا • انه البعث مستحيل ، لأن التكلم اذا كان وحيدا فى البعث ، فان تذكره لوجه المحبوب سيجعل وجه يسوع « سهلا » و « غريبا » • ومن ناحية أخرى اذا وجد المحبوب فان وجهه يتفوق على وجه يسوع • وهكذا يقامى المحبوب والحب كلاهما بمقياس تجديفى blasphemously : « أنت » لى نور وشمس تشبه المسيح ، « نعمة » سابقة على المسيح ، « وطن » أفضل من « الجنة » • ان هذا التجديف ، كالاختيار الاضطرارى فى مطلع القصيدة ، قهرى وارادى فى وقت واحد : « لأنك أشبعت البصر - » ، أنا « لم أستطع » اختيار « السماء » - كما اخترت • لا يعترف ، مع هذا « بشئ » سوى ألوهية المحبوب وتسامى الحب •

وبهذه المجازات المثالية والسرمدية ، يبعد الفقد والألم الحالين مرة أخرى ،
ويتم التحصين ضدّهما •

ونتيجة لهذا يكون الحساب ذاته موضعاً للتساؤل : « سيحاسبوننا
- كيف - » يوحى هذا البيت بأن حقيقة الحساب هي المؤكدة فقط .
إن الذى سيحاسب غامض بقدر إحياء التصور ، أو الاستعارة المخذة ،
بالمسيح ، لكن الضمير يوحى ببساطة بعدد آخر من المصاديق . ويوحى
السؤال « كيف - » باحتمال ألا يئان هذا الحب ، وهكذا قد لا يكون حباً
تجديفياً • على أية حال ، تستبعد الأسباب الواردة في المقلعين العاشر
والحادى عشر كلا من الاكراه الاجتماعى والاكراه الدينى ، باعتبار أنهما
لا صلة لهما بالموضوع • هنا ، يتم تصور اثنين من المصائر الأربعة المحتملة
للمحبين في الحساب الأخير : مصيرين سيحاسب فيهما الجببيان بصورة
مختلفة ، و « يدانسان » بالانفصال السرمدى • إن هذا في ذاته « كان
جميعاً لى - » • وهكذا تسقط القصيدة مرة أخرى فقداً حاليًا على المستقبل ،
وتكسب بالتالى فضاء نفسياً ضيقاً فيه مجال للاختيار : « معك لا أستطيع
الحياة - » ، لأن العيش والموت والخلود معه قد تؤدى الى انفصال لا يحتمل •

إن ما تنكره القصيدة هو بالضبط هذا الانفصال ، هذا الجحيم •
لأنهما إذا عاشا متباعدين لا معنى أنهما متباعدان ، إذا اختار أحدهما أن
يفعل هذا ، أو إذا تسامى الحب على الموت والحساب والجنة والجحيم •
وهذه هي الخلاصة التى يشار إليها بكلمة « هكذا So » ، فى اقتناحية المقطع
الأخير ، وتطور فى الإرادات الخلفى (يضم الحاء وسكون اللام)
oxymoron فى « علينا أن نلتقى على البعد - » ، والصورة السريالية فى
« باب موارب / تلك المحيطات » • إنها خلاصة يتم الكفاح من أجلها
بشراسة ، وتقدم درجة من التحكم واثبات الذات ، طريقة للحفاظ على
الرغبة • وبهذا الأسلوب يتحول « اليأس » الى « ذلك اللون الأبيض - »
الذى ينفع كالصلاة ، أو أمل ربما كان يجعل الحرمان أقل رؤيوية •
هكذا تستدعى هذه الصورة الأخيرة ، مع اشارتها الضمنية الى كل من
توب الزفاف والكفن ، فقدنا يحمل الماضى وفقدنا تحول خلال « المناقشة » ،
والكلمات ، والشعر •

إن تفضيل العاطفة (مهما تكن غير متبادلة) والشعر (مهما يكن
غير منشور) على الزوجية والأمومة ، أدى بأملى ديكينسون لأن تعيش حياة
اعتبرها مجتمعها (ومجتمعنا) « غير طبيعية » غير أنثوية • وبالتالي خبرت
بلا شك ما تدعوه فيفان بولك Vivian R. Pollak « قلق النوع »
(Dickinson : The Anxiety of Gender, 1984) • إنها ، حقيقة ، حالة كان
يمكن أن تقدم لهم انعزاليتهما والطبيعة الموجزة للقصائد كاستجابة للصراع

بين اختياراتها والاختيارات التي يفرضها مجتمعا . وقد وصلت استراتيجية استجابتها في قصيدة أخرى : « قل الحقيقة كلها لكن قلها محرفة - » (رقم ١١٢٩) . انها حقيقة تهتم بالنقد واختيار المقتطفات الأدبية دون وضع النوع في الاعتبار . يركز هذا النقد على الدال على الأخلاق في شعر ديكنسون ، ويلفت الانتباه الى قصائد الطبيعة ، ويصلها كشاعرة دينية . ولا يؤكد ، بصورة لائقة للنظر ، على عدد قصائد الحب ، كهلته القصيدة ، أو كتابتها .

القصيدة فى النظرية

فى مقال بعنوان « الظروف الطبيعية ، اللغة الحرفية ، الكلام المباشر ، المعتاد ، اليومى ، الواضح ، ما يحدث دون كلام ، وحالات أخرى خاصة » (١) ، يحكى ستانلى فش Stanley Fish الحكاية التالية عن :

لافتة ملصقة بدون علامات ترقيم على باب نادى جامعة جونز هوبكنز :

خاص بالأعضاء فقط

PRIVATE MEMERS ONLY

أتيجت لى فرصة أن أسأل عددا من الفصول عن معنى هذه اللافتة وتلقيت اجابات متنوعة ، أقلها جاذبية أنه « يمكن فقط لأعضاء هذا النادى السريين أن يدخلوه ولا يدخله أعضاؤه العلنيون » . وجاءت اجابات أخرى فى نطاق متوقع وضيق : « يمكن فقط للأعضاء التناسلية للأعضاء أن تدخل » (ويبدو أنها اجابة مبالغ فيها) ، أو « يمكن فقط أن تسامى بأعضائك التناسلية ، أو (وهى أكثر القرارات شيوعا ، ربما لأنها تشبه تجسيبات دزنى Disney) « يمكن فقط للأعضاء التناسلية أن تدخل !! » . ومهما يكن ، فقد يرتفع صوت أحد الؤسميين كالدكتور جونسون Dr Johnson ، « لكنك فقط تمارس بعض الألعاب ، إن كل انسان يعرف أن اللافتة تمنى ، « يمكن فقط لأولئك الأشخاص الذين ينتسبون لهذا النادى أن يدخلوه » . « انه بالطبع على صواب » (٢٧٤ - ٧٥) .

Critical Inquiry 4 (1978 : 625-44. Reprinted in Is There (١)
a Text in this Class ? The Authority of Interpretive Communities.
(Cambridge, Mass. and London : Harvard University Press 1980) 265-
92. References in the text cite the latter source.

أن فش Fish يجادل من أجل نظرية خاصة باستجابة القارئ للنص
الأدبي .

إن ما يشكل ادعائهم [الدارسين] ليس معرفة ما يفعلونه مع لافتات
على أبواب نادى الكلية ولكن يشكلها معرفة ما يفعلونه بالنصوص التي
يكتبها أساتذة الأدب الانجليزى على السبورة . أى أن أساتذة الأدب
لا يكتبون على الألواح الا أمثلة للغة صعبة أو ساخرة أو غامضة . يعرف
الدارسون هذا لأنهم يعرفون معنى وجودهم فى حجرة الدراسة ، وتؤسس
درجات الفهم التى تكون تلك المعرفة ما يروونه قبل أن يروه (٢٧٧) .

إن ملاحظة فش Fish مهمة ، لأنها تهاجم مناقشة نظرية الأدب
وتطبيقاتها ، فى هذا الكتاب وفى الممارسة العامة . حين نقرأ نصا أدبيا ،
يتضمن سياق تلك القراءة وظروفها توقعات معينة وثيقة الصلة بالنص ،
وبالمعنى الذى نعتزم الخروج به منه . مثلا ، حين نقرأ رواية خيالية فى
قطار نكون أقل استعدادا لاستخدام أدوات النظرية التحليلية مما اذا
طلب منا المدرس كتابة بحث عن نص فى المقرر الدراسى - حتى لو كان
هذا النص هو الرواية الخيالية ذاتها . ويتميز آخر ، تعتمد الطريقة التى
تمرز بها النظرية كيفية قراءتنا لنص على الظروف التى نقرأ فيها مثلما
تعتمد على طبيعة النص ذاته .

ومن ثم ، حين يسأل مدرس مجموعة من الدارسين ، « ماذا تعنى
هذه القصيدة ؟ » ، يعلم الدارسون من الخبرة والممارسة أنهم ليسوا
مدعوين بالضرورة ليقولوا ما تعنيه القصيدة لهم فورا . بالأحرى ، يتطلب
الموقف من الدارسين استنتاج معنى القصيدة من خلال شبكة نظرية معلنة
أو مضرة ، ويعتقد غالبا أنه كالمعنى الذى يتوقع المدرس أن يقولوه عن
النص ، وينتج معنى مترابط ومقبول ، معنى يعترف أيضا بسلطة تلك
الشبكة النظرية وقوتها .

وكما لاحظنا فى الفصل الأول ، تكمن وراء القراءة نظرية فعالة حتى
حين تبدو « طبيعية » . ومع هذا ، ليست القراءة ذاتها طبيعية كمشاط
فيزيقي : يجب تعلمها . والدليل على أن القراءة يمكن تدريسها أو تعلمها
بطرق خاصة يتمثل ، أولا ، فى الوجود الذى دام طويلا لعدد من « المفاتيح »
الأدبية لبعض الأعمال مثل مذكرات الملك Monarch Notes ومذكرات
الجرف Cliff Notes ، ومذكرات البارون Barron Notes ... الخ .
ويؤكد التوسع الحديث فى هذه السوق من مختلف الناشرين والذين لهم

مكاتبهم ، مثل مطبعة جلعة كامبريدج Cambridge University Press
(سلسلة معالم الأدب) ، وماكميلان Macmillan (سلسلة كيف تدرس
الأدب - وعنوان السلسلة دال في ذاته) ، وبلاكويل Blackwell
(سلسلة قراءة الأدب) * والفرق بين عمل المجموعة الأولى والمجموعة
الثانية هو أن الأولى تميل الى استخدام مقارنة النقد الجديد بصورة
ميكانيكية تماما ، بينما تستخدم المجموعة الثانية نظريات أحدث في
قراءة نصوص الأدب *

إن صعوبة اللغة الشعرية بالمقارنة مع الأعمال النثرية بوحى وحدها
بأن من الضروري قراءة النصوص الشعرية بصورة أقل طبيعية عن قراءة
الأعمال النثرية * ثمة نوع من النظريات يكمن دوره في تسهيل الجهد
المبدول في قراءة تلك النصوص ، لتبدو سهلة وطبيعية * ولأن أقسام
الأدب في المدارس ، والى حد بعيد في الجامعات ، مشسولة بجعل هذه
النصوص أكثر قبولا من الطلاب ، بدل أن تكون أقل قبولا ، فسوف يميل
هذا النوع من النظريات ، أولا ، الى أن يكون واسع الانتشار ، وثانيا ،
الى أن تكون له تقاليد خاصة به * إن وجودها الحقيقي في كل زمان
وبمكان يجعلها غير منظورة ، وبالتالي تبدو « طبيعية » * وهذا ، في الواقع ،
الى وقت حديث نسبيا ، هو وضع النقد الجديد الانجلو - أمريكي الذي
بدأنا به استكشافنا للنظرية والشعر *

وفي المقابل ، تسمى بعض أنواع النظريات ، لتزعزع تناول النص
الأدبي أو ، بتعبير النظرية الشكلية الروسية ، لـ « توعره » roughen .
ولذا تميل هذه المواقف النظرية الى تفريب الطريقة التي نتعامل بها مع
النصوص الشعرية ، والى موضمة objectify النظريات وثيقة الصلة
بالموضوع : أى جعلها منظورة ، و « غير طبيعية » مثلها * وتكمن في
موضمة objectification النظرية بعض الصعوبة في هذه المقاربات *
إنها ترفض ، من ناحية ، تحويل النظرية الى مجرد منهج وأداة * ومن ناحية
أخرى ، لا تكفل - كما في حالة التفكيكية - الشفافية النهائية للنص
الشعري *

إن النظرية هي تعريف عملية القراءة ووصفها * وهكذا ، إذا كان
علينا ، مثلا ، أن نعزو طرق الحصول على اللذة من القراءة ، يكون علينا
أن ننظر لعملية قراءة خاصة * ولكن قد تعرف النظريات بدورها ، أيضا ،
عمليات القراءة وتوجهها * إن الإطلاع على البنيوية أو على التارخية الجديدة
New Historicism يمكن أن يؤثر في المستقبل على الطريقة التي نقرأ
بها النصوص * وهذا مهم بصورة خاصة في عصر كمصرنا حيث تزدهر

النظريات وتتكاثر ، وقد ينقسم الأكاديميون وتلاميذهم الى أحزاب تحكمها سياسة النظرية الخاصة التي يستقونها . وبعبارة أخرى ، أصبحت نظرية الأدب أكثر من مجرد وسيلة « نظرية » لمقاربة النص : إنها قاعدة على إثارة عداوة بعض النقاد ، والكشف عن الانتماء السياسى لعدد آخر ، وتقسيم كل الفصول أو الأقسام أو الكليات وعزلها .

ان كل نظرية من النظريات التى ناقشناها فى هذا الكتاب تواجه بعض الصعوبات الخاصة بها ، وتتمتع ببعض المميزات وتعانى من بعض نقاط الضعف ، وليست كلها أدبية أو أكاديمية خالصة . لكن كلا منها تقدم أيضا وسيلة مختلفة لاستنتاج معنى النص ، أو معانيه المختلفة . تجعل بعض هذه النظريات حتما وزنا وتوجهها سياسيين . وهكذا تصبح القصيدة ، فى النظرية ، فعالة فى المعنى ، وفى القيمة أيضا ، سواء أكانت قيمة أدبية ، أم اجتماعية ، أو سياسية .

اسماء المراجع

الفصل الأول

PRIMARY

Calderwood James L. and Harold E. Toliver, eds. *Perspectives on Poetry*, New York : Oxford University Press, 1968.

Lodge, David, ed. *Modern Criticism and Theory : A Reader*. London and New York : Longman, 1988.

——— ed. *20th Century Literary Criticism : A Reader*. London : Longman, 1972.

Perry, John Oliver, ed. *Approaches to the Poem : Modern Essays in the Analysis and Interpretation of Poetry*. San Francisco : Chandler, 1965.

Rice, Philip, and Patricia Waugh, eds. *Modern Literary Theory : A Reader*. London : Edward Arnold, 1989.

Rylance, Rick, ed. *Debating Texts : A Reader in Twentieth Century Literary Theory and Method*. Milton Keynes : open University Press, 1987.

SECONDARY

Belsey, Catherine. *Critical Practice*. London and New York : Methuen, 1980.

Eagleton, Terry. *Literary Theory : An Introduction*. Oxford : Blackwell, 1983.

Hawthorn, Jeremy, ed. *Criticism and Critical Theory*. London : Edward Arnold, 1984

Hoeck, Chaviva, and Patricia Parker, eds. *Lyric Poetry : Beyond New Criticism*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1985.

- Jefferson, Ann, and Ravid Robery, eds. *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*. London : Batsford, 1982.
- Lentricchia, Frank. *After the New Criticism*. London : Methuen 1983.
- Machin, Richard, and Christopher Norris, eds. *Post-Structuralist Readings of English Poetry*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.
- Selden, Raman. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Brighton : Harvester, 1985.
- Sturrock, John, ed. *Structuralism and Since : From Lévi-Strauss to Derrida*. Oxford : Oxford University Press, 1979.
- Wellek, René, and Austin Warren. *Theory of Literature*. 3rd edn. Harmondsworth : Penguin, 1963.
- Young, Robert, ed. *Untying the Text : A Post-Structuralist Reader*. Boston : Routledge & Kegan Paul, 1981.

الفصل الثاني

SUMMARY

- Abrams, M. H. ; 'Orientation of Critical Theories' *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition*, 1953.
Lodge 20th Century Literary Criticism 1-26.
- Brooks, Cleanth. 'Irony As A Principle of Structure'. 1949. Perry 196-211.
- *Modern Poetry and the Tradition*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1967.
- *The Well Wrought Urn : Studies in the Structure of Poetry*. New York : Harcourt, Brace and World, 1947.
- and Robert Penn Warren, eds. *Understanding Poetry*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1976.
- Browner, Reuben Arthur. *The Fields of Light : An Experiment in Critical Reading*. New York : Galaxy-Oxford University Press, 1962.
- Crane, R.S. *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*. Toronto : University of Toronto Press, 1953.
- W.R. Keast, et al. *Critics and Criticism Ancient and Modern*. Chicago and London : University of Chicago Press, 1952.
- Eliot, T. S. *Selected Essays*. 1932. London : Faber, 1966.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity* 1947. New York : New Directions, 1966.
- Leavis, F. R. *The Common Pursuit*. Harmondsworth : Penguin, 18+2.
- *New Bearings in English Poetry : A Study of the Contemporary Situation*. 1952. Harmondsworth : Penguin, 1963.
- ed. *A Selection from Scrutiny*. 2 vols. Cambridge : Cambridge University Press, 1968.

- Olson, Elder. «Sailing to Byzantium» : Prolegomena to a Poetics of the Lyric'. 1942, Perry 181-95.
- Ransom, John Crowe. 'Criticism, Inc.' *The World's Body*. 1937. Lodge, 20th Century *Literary Criticism* 228-39.
- Richards, I. A. *Practical Criticism : A Study of Literary Judgment*. London : Routledge, Kegan Paul, 1929.
- Tindall, William York. *The Literary Symbol*. Bloomington and London : Indiana University Press, 1955.
- Wimsatt, W. K., Jr., and Monroe C. Beardsley. *The Verbal Icon : Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington : University of Kentucky Press, 1954.

SECONDARY :

- Abrams, M. H. 'New Criticism'. *A Glossary of Literary Terms*. 4th edn. New York : Holt, Rinehart & Winston, 1981. 117-9.
- Orsini, G.N.G. 'Poetics'. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Eds Alex Preminger, Frank J. Warne and O.B. Hardison, Jr. London and Basingstoke : Macmillan, 1975.
- Robert, David. 'Anglo-American New Criticism' . Jefferson and Robery 65-83.
- Wellek, René. *The Attack on Literature and Other Essays*. Brighton : Harvester, 1982. .

الفصل الثالث

PRIMARY :

- Barthes, Roland. 'The Death of the Author'. Lodge, *Modern Criticism* 167-72.
- 'The Imagination of the Sign'. Rylance 86-9.
- 'The Struggle with the Angel'. Rylance 90-100.
- 'To Write : An Intransitive Verb ?' Rice and Waugh 42-51.
- 'What Is Criticism ?' Rylance 82-5.
- Benveniste, Emile, 'The Nature of the Linguistic Sign'. Rylance 77-81.
- De Man, Paul. 'The Dead-End of Formalist Criticism'. Rylance, 101-9.
- De Saussure, Ferdinand. 'The Object of Study' and 'Nature of the Linguistic Sign'. Lodge, *Modern Criticism*, 2-14.
- DeGeorge, Richard T.; and Fernande M. DeGeorge. eds. *The Structuralists from Marx to Lévi-Strauss*. Garden City, NY : Doubleday-Anchor, 1972.
- Genette, Gérard. 'Structuralism and Literary Criticism'. Lodge, *Modern Criticism* 63-78.
- MacCabe, Colin. 'Language, Linguistics and the Study of Literature'. Lodge, *Modern Criticism* 432-44.
- Plaget, Jean. *Structuralism*. 1968. Trans. Chaninah Maschler. London : Routledge, 1971.
- Robey, David, ed. *Structuralism : An Introduction*. Wolfson College Lectures, 1972. Oxford : Clarendon, 1973.
- Selden, Raman. 'Structuralist Theories.' 52-71.
- Smith, Barbara Herrnstein. *Poetic Closure : A Study of How Poems End*. Chicago and London : University of Chicago Press, 1968.

SECONDARY :

- Abrams, M.H. 'Structuralist Criticism'. *A Glossary of Literary Terms*. 4th edn. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1981.
- Cullr, Jonathan. *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction*. London and Henley : Routledge, 1981.
- *Structuralist Poetics : Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London and Henley : Routledge, 1975.
- Eagleton, Terry. 'Structuralism and Semiotics', 91-126.
- Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*. London : Methuen, 1977.
- Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language : A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1972.
- Jefferson, Ann. 'Structuralism and Post-Structuralism'. Jefferson and Robery, 84-112.
- Kurzweil, Edith. *The Age of Structuralism : Lévi-Strauss to Foucault*. New York : Columbia University Press, 1980.
- Scholes, Robert D. *Structuralism in Literature : An Introduction*. New Haven and London : Yale University Press, 1974.
- Vance, Eugene. 'Greimas, Freud and the Story of *Trouvère Lyric*'. Hosek and Parker 93-105.

الفصل الرابع

PRIMARY :

- Abrams, M.H. 'The Deconstructive Angel'. Lodge, *Modern Criticism* 265-76.
- Bloom, Harold, Paul de Man, et al. *Deconstruction and Criticism*. London and Henley : Routledge, 1979.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction : Theory and Criticism After Structuralism*. London, Melbourne and Henley : Routledge, 1983.
- *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction*. London and Henley : Routledge, 1981.
 - De Man, Paul. *Allegories of Reading : Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Pike, and Proust*. New Haven and London : Yale University Press, 1979.
 - *Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London : Methuen, 1983.
 - 'The Resistance of Theory'. Lodge, *Modern Criticism* 355-71.
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago : University of Chicago Press, 1981.
- *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London. Johns Hopkins University Press, 1976.
 - 'Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences'. Lodge, *Modern Criticism* 108-23.
 - *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. London and Henley : Routledge, 1978.
- Johnson, Barbara. *The Critical Difference : Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore and London : Johns Hopkins University Press, 1980.

Miller, J. Hillis. 'The Critic and Host'. Lodge, *Modern Criticism* 278-85.

SECONDARY :

Abrams, M.H. 'Deconstruction'. A *Glossary of Literary Terms*. 4th edn. New York : Holt, Rinehart & Winston, 1981.

Arac, Jonathan, Wlad Godzich and Wallace Martin, eds. *The Yale Critics : Deconstruction in America*. Theory and History of Literature, Volume 6. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983.

Culler, Jonathan, 'Jacques Derrida'. Sturrock 154-80.

Eagleton, Terry, 'Post-Structuralism'. 127-50.

Jefferson, Ann. 'Structuralism and Post-Structuralism'. Jefferson and Robey 84-112.

Norris, Christopher. *Deconstruction : Theory and Practice*, London and New York : Methuen, 1982.

— *Derrida*, London. Fontana, 1987.

Ray, William. 'Paul de Man : The Irony of Deconstruction/The Deconstruction of Irony'. *Literary Meaning : From Phenomenology to Deconstruction*. Oxford : Blackwell, 1984. 186-205.

الفصل الخامس

PRIMARY :

Bakhtin, M. M., and P.N. Medvedev. **The Formal Method in Literary Scholarship : A Critical Introduction to Sociological Poetics.** Trans. Albert J. Wehrle. Cambridge, Mass. and London : Harvard University Press, 1985.

Bann, Stephen, and John E. Bowlt, eds.. **Russian Formalism : A Collection of Articles and Texts in Translation.** Edinburgh : Scottish Academic Press, 1973.

Eichenbaum, Boris. 'The Theory of the "Formal Method"'. Lee T. Lemon and Marion J. Reis, eds. **Russian Formalist Criticism : For Essays.** Lincoln : University of Nebraska Press, 1965, pp. 99-139.

Matejka, Ladislav, and Irwin R. Titunik, eds. **Semiotics of Art : Prague School Contributions.** Cambridge, Mass., and London : MIT, 1976.

——— and Krystyna Pomorska, eds. **Readings in Russian Poetics : Formalist and Structuralist Views.** Michigan Slavic Contributions 8. Cambridge, Mass. : MIT ; Ann Arbor : Michigan Slavic Publications, 1978.

O'Toole, L.M., and Ann Shukman, eds. **Russian Poetics in Translation, Vol. 4 : Formalist Theory.** Oxford : Holdan Books, 1977.

——— **Russian Poetics in Translation, Vol. 5 : Formalism : History, Comparison. Genre.** Oxford : Holdan Books, 1978.

Shklovsky, Victor. 'Art as Technique'. Lee T. Lemon and Marion J. Reis, eds. **Russian Formalist Criticism : Four Essays.** Lincoln : University of Nebraska Press, 1965, 3-24.

Smith, G. S. ed. and trans. **Russian Poetics in Translation, Vol. 7 : Metre, Rhythm. Stanza, Rhyme.** Oxford : Holdan Books, 1980.

Tomashevsky, Boris. 'Thematics'. Lee T. Lemon and Marion J. Reis, eds. *Russian Formalist Criticism : Four Essays*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1965. 61-95.

Tynianov, Yuri. *The Problem of Verse Language*. Ed. and trans. Michael Sesa and Brent Harvey. Ann Arbor : Ardis, 1981.

SECONDARY :

Abrams, M.H. 'Russian Formalism'. *A Glossary of Literary Terms*. 4th edn. New York : Holt, Rinehart & Winston, 1981.

Bennett, Tony. *Formalism and Marxism*. London and New York : Methuen, 1979.

Erlich, Victor. 'Russian Formalism'. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger, Frank J. Warnke and O.B. Hardison, Jr. Princeton University Press, 1974. London and Basingstoke : Macmillan, 1975.

——— *Russian Formalism : History-Doctrine*. New Haven and London : Yale University Press, 1965, 1981.

Jackson, Robert Louis, and Stephen Rudy, eds. *Russian Formalism : A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich*. New Haven : Yale Center for International and Area Studies, 1985.

Jameson, Fredric. *The Prison House of Language : A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton : Princeton University Press, 1972.

Jefferson, Ann. 'Russian Formalism'. Jefferson and Robey. 16-37.

Selden, Raman. 'Russian Formalism', 6-22.

Steiner, Peter. *Russian Formalism : A Metaspetics*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1984.

Thompson, Ewa M. *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism : A Comparative Study*. The Hague and Paris : Mouton, 1971.

الفصل السادس

ON MARXIST THEORY

Althusser, Louis. From 'Ideology and the State'. Rice and Waugh. 54-62.

Balibar, Etienne, and Pierre Macherey. 'On Literature as an Ideological Form'. Young 79-99.

Benjamin, Walter. 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'. *Illuminations*. 1955. Ed. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. 1968. New York : Schocken, 1969, 217-51.

Bennett, Tony. *Formalism and Marxism*. London and New York : Methuen, 1979.

Eagleton, Terry. 'Conclusion : Political Criticism'. *Literary Theory*, 194-217.

— *Marxism and Literary Criticism*. London : Methuen, 1976.

Easthope, Antony. *Poetry as Discourse*. London and New York : Methuen, 1983.

Forgacs, David. 'Marxist Literary Theory'. Jefferson and Robey 134-69.

Jameson, Fredric. *Marxism and Form : Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1971.

— 'Marxism and Historicism'. 1979. *The Ideologies of Theory*. 1971 — 1986, Vol. 2 : *The Syntax of History*. London : Routledge, 1988, 148-77.

Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*. 1966. Trans. Geoffrey Wall. London : Routledge & Kegan Paul, 1978.

Marx, Karl. From *The Critique of Political Economy*. Rylands 202-3. Selden, Raman. 'Marxist Theories'. 23-51.

Smith, Steven B. **Reading Althusser : An Essay on Structural Marxism.** Ithaca and London : Cornell University Press, 1984.

Williams, Raymond. 'Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory'. *Rylance* 204-16

— 'The Multiplicity of Writing. *Rylance* 217-20.

Wilson, Edmund. 'Marxism and Literature'. *Lodge, 20th Century Literary Criticism* 241-52.

ON HISTORY AND HISTORICIST APPROACHES

Belsey, Catherine. 'Literature, History, Politics'. *Lodge, Modern Criticism* 400-10.

Greenblatt, Stephen. **Renaissance Self-Fashioning : From Mote to Shakespeare.** Chicago and London : University of Chicago Press, 1980.

Jameson, Fredric. 'Criticism in History', 1976. **The Ideologies of Theory. Essays 1971 — 1986, Vol. 1 : Situations of Theory.** London : Routledge, 1988. 119-36.

La Capra, Dominick. **History & Criticism.** Ithaca and London Cornell University Press, 1985.

— **Rethinking Intellectual History : Texts, Contexts, Language.** Ithaca and London : Cornell University Press, 1983.

McGann, Jerome J. 'The Text, the Poem, and Problem of Historical Method'. *Rylance* 182-96.

Ransom, John Crowe. 'Criticism, Inc.' *Lodge, 20th Century Literary Criticism* 228-39.

Ricoeur, Paul. **History and Truth.** Charles A. Kelbley. Evanston : North-western University Press, 1965.

Veeger, A. Aram, ed. **The New Historicism.** New York and London : Routledge, 1989.

Wellek, René. 'Literary Theory, Criticism and History'. *Lodge, 20th Century Literary Criticism* 552-63.

White, Hayden. **Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism.** Baltimore and London : Johns Hopkins University Press, 1978.

- **Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe.** Baltimore & London : Johns Hopkins University Press, 1973.
- 'The Value of Narrativity in the Representation of Reality'. **Critical Inquiry** 7 (1980) : 5-27.

ON BAKHTIN :

- Bakhtin, M. M. **The Dialogic Imagination : Four Essays.** Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin : U of Texas, 1981.
- **Rabelais and His World.** 1965. Trans. Hélène Iswolsky. 1968. Bloomington : Indiana University Press, 1984.
 - .. **Speech Genres and Other Late Essays.** Trans. Vern —. McGee. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin : University of Texas Press, 1986.
 - Clark, Katerina, and Michael Holquist, **Mikhail Bakhtin.** Cambridge, Mass., and London : Belknap-Harvard University Press, 1984.
 - Morson, Gary Saul, ed, **Bakhtin : Essays and Dialogues on His Work.** Chicago and London : Chicago University Press, 1986.
 - Todorov, Tzvetan. **Mikhail Bakhtin : The Dialogical Principle.** Theory and History of Littrature, Vol. 13. Trans. Wlad Godzich. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.

ON FOUCAULT

- Dreyfus, Hubert L., and Paul Rabinow. **Michel Foucault : Beyond Structuralism and Hermeneutics.** Chicago : University of Chicago Press, 1983.
- Foucault, Michel. **The Archaeology of Knowledge .** Trans. A.M Sheridan Smith. 1969. London : Tavistock, 1972.
- **The Foucault Reader** Ed. Paul Rabinow. Harmondsworth : Penguin, 1986.
 - **The History of Sexuality, Volum I : An Introduction.** 1976 Trans. Robert Hurley. New York : Vintage-Random House, 1978.
 - **Language, Counter-Memory, Practice : Selected Essays and Interviews.** Ed. Donald F. Bouchard, Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1977.

— 'The Order of Discourse'. Young 48-78.

— 'What Is AnAuthor ?' Lodge, *Modern Criticism* 197-210.

Hoy, David Couzens, ed. *Foucault : A Critical Reader*. Oxford : Blackwell, 1986.

Macdonell, Diane. *Theories of Discourse : An Introduction*. Oxford : Blackwell, 1986.

Merquior, J. G. *Foucault*. London : Fontana-Collins, 1985.

Sheridan, Alan. *Michael Foucault : The Will to Truth*. London : Tavistock, 1980.

ON POST-COLONIALISM

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989.

Miller, Christopher L. 'Theories of Africans : The Question of Literary Anthropology'. *Critical Inquiry* 13 (1986) : 120-39.

Said, Edward W. *Orientalism*. 1978 Harmondsworth : Penguin. 1985.

الفصل السابع

ON AMERICAN SOCIO-HISTORICAL THEORY :

- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley : University of California Press, 1978.
- Eisenstein, Hester. *Contemporary Feminist Thought* Boston : G.K. Hall, 1983.
- Ellman, Mary. *Thinking About Women*. New York : Harcourt, Brace and World, 1968.
- Evans, Mari, ed. *Black Women Writers, 1950-1980 : A Critical Evaluation* New York : Anchor, 1984.
- Faderman, Lillian. *Surpassing the Love Men : Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*. New York : William Morrow, 1981.
- Flynn, Elizabeth A. and Patrocini P. Schweickart, eds. *Gender and Reading*. Baltimore and London : Johns Hopkins University Press, 1986.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York : Norton, 1963.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Conn. : Yale University Press, 1979.
- eds. *Shakespeare's Sisters : Feminist Essays on Women Poets*. Bloomington : Indiana University Press, 1979.
- Juhasz, Suzanne, ed. *Feminist Critics Read Emily Dickinson*. Bloomington : Indiana University Press, 1983.
- The Lesbian Issue*. *Signs* 9, Summer 1984.
- Millett, Kate. *Sexual Politics*. Garden City, New York : Doubleday, 1970.

- Olsen, Tillie. *Silence*. New York : Delacorte, 1979.
- Rich, Adrienne. *On Lies Secrets, and Silence : Selected Prose 1966 — 1978*. New York : Norton, 1979 (lesbian feminist criticism).
- Showalter, Elaine, ed. *Feminist Criticism : Essays on Women, Literature, and Theory*. New York : Pantheon, 1985 (includes her 'Toward a Feminist Poetics' and 'Feminist Criticism in the Wilderness').
- *A Literature of Their Own : British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1977.
- Pollak Vivian R. Dickson. *The Anxiety of Gender*. Ithaca : Cornell University Press, 1984.
- ed. *Speaking of Gender*. London : Routledge, 1989.
- Statson, Erlene. *Black Sister : Poetry by Black American Women, 1764 — 1980*.
Bloomington : Indiana University Press, 1981.
- Todd, Janet. *Feminist Literary History*. New York : Routledge, 1988.
- Tong, Rosemarie. *Feminist Thought : A Comprehensive Introduction*. Boulder, Colorado : Westview, 1989.
- Walker, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens : Womanist Prose*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1983 (black feminist criticism).

ON BRITISH FEMINIST SOCIALISM/MARXISM

- Belsey, Catherine. *Critical Practice*. London : Methuen, 1980.
- Barrett, Michèle. *Women and Writing*. London : Women's Press, 1979.
- *Women's Oppression Today : Problems in Marxist Feminist Analysis*. London : Verso, 1980.
- Coward, Rosalind. *Patriarchal Precedents : Sexuality and Social Relations*. London and Boston : Routledge & Kegan Paul, 1983.
- *Female Desire*. London : Paladin, 1984.

Delany, Sheila. *Writing Women : Women writers and Women in Literature, Medieval to Modern.* New York : Schocken, 1984.

Kaplan, Cora. 'Pandora's Box : Subjectivity, Class and Sexuality in Socialist Feminist Criticism'. *Making a Difference*. Ed. G. Greene and C. Kahn. London : Routledge, 1985.

Sea Changes : Culture and Feminism. London : Verso, 1986.

Keohane, Nannerl O., Michelle A. Rosaldo and Barbara C. Gelpi, eds. *Feminist Theory : A Critique of Ideology.* London : Harvester, 1981.

Kuhn, Annette and Annemarie Wolpe, eds. *Feminism and Materialism : Women and Modes of Production.* London : Routledge & Kegan Paul, 1987.

Mackinnon, Catharine. 'Feminism, Marxism, Method, and the State : An Agenda for Theory' *Signs* 7 (1982) : 515-44.

Mitchell, Juliet. *Women : The Longest Revolution.* New York : Pantheon, 1984.

— *Psychoanalysis and Feminism : Freud, Reich, Laing, and Women.* New York : Pantheon, 1974.

— *Women's Estate.* New York : Pantheon Books, 1971.

Robinson, Lillian S. 'The Norton Anthology of Literature by Women : Is There a Class in This Text ?' *Tulsa Studies in Women's Literature* 5 (1986) : 289-302.

— *Sex, Class, & Culture.* 1978. New York : Methuen, 1986.

Rubin, Gayle. 'The Traffic in Women : Notes on the "Political Economy" of Sex'. In *Toward an Anthropology of Women* : Ed. **Rayna Reiter. New York Monthly Review Press, 1978 : 157-210.**

CONTEMPORARY LITERARY THEORY

Sargent, Lydia, ed. *The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism : A Debate on Class and Patriarchy.* London : Pluto Press, 1981.

Wolff, Janet. *The Social Production of Art.* London : Macmillan, 1981.

ON FRENCH FEMINISMS

De Beauvoir, Simone. *The Second Sex.* Trans. and ed. H. M. Parshley. Harmondsworth : Penguin, 1972.

onomy » of six. In *Toward an Anthropology of Women* : Ed.

- Cixous, Hélène. 'Castration and Decapitation'. Trans. A. Kuhn. *Signs* 7 (1981) : 41-55.
- 'The Laugh of Medusa'. 1975. Trans. K. Cohen and P. Cohen. *Signs* I (1976) : 375-93.
- and Catherine Clément. *The Newly Born Woman*. 1975. Trans. Psycho-analysis). Ithaca. NY : Cornell University Press, 1985.
- Felman, Shoshana. *Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psycho-analysis)*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1985.
- Feminist Readings : French Texts, American Contexts*. Yale French Studies 62 (1981).
- Gallop, Jane. *The Daughter's Seduction : Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1982.
- *Reading Lacan*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1986.
- Grosz, Elizabeth. *Sexual Sub Versions : Three French Feminists*. Sydney : Allen & Unwin, 1989.
- Irigaray, Luce. *Divine Women*. Trans. S. Muecke. Sydney : Local Consumption Occasional Papers 8.
- *The Sex Which is Not One*. 1977. Trans. C. Porter, with C. Burke. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1985.
- *Speculum of the Other Woman*. 1974. Trans. G.C. Gill. Ithaca, NY : Cornell University Press. 1985.
- Jardine, Alice. *Gynesis : Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1981.
- Jones, Ann Rosalind. 'French Theories of the Feminine.' in *Making a Difference : Feminist Literary Criticism*. Ed. G. Greene and C. Khan. London and New York : Routledge, 1985.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language : A Semiotic Approach to Literature and Art*. 1977. Trans. L. S. Roudiez, A. Jardine T. Gora. New York : Columbia University Press. 1982.
- *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Oxford : Blackwell, 1986.
- *Powers of Horror : An Essay on Adjection*. 1980. Trans. L. S. Roudiez. New York : Columbia University Press, 1982.
- *Tales of Love*. 1983. Trans. L.S. Roudiez. New York : Columbia University Press, 1987.

L'écriture Féminine. Contemporary Literature 24 (Summer 1983).

Marks, Elaine and de Courtivron, Isabella eds. New French Feminisms : An Anthology. Amherst : University of Massachusetts Press, 1980.

Mitchell, Juliet, and Jacqueline Rose, eds. Feminine Sexuality : Jacques Lacan and the Ecole Freudienne. New York : Norton, 1982.

Miller, Nancy K., ed. The Poetics of Gender. New York : Columbia University Press, 1986.

Moi, Toril, ed. French Feminist Thought. Oxford : Blackwell, 1986.

Moi, Toril. Sexual/Textual Politics : Feminist Literary Theory. London : Methuen, 1985.

Rose, Jacqueline. Sexuality in the Field of Vision. London : Verso, 1986.

Spivak, Gayatri. In Other Worlds : Essays in Cultural Politics. London : Methuen, 1987.

SOME CURRENT FEMINIST JOURNALS

Australian Feminist Studies ; camera obscura : A Journal of Feminism and Film Theory ; Diacritics ; Feminist Issues . Feminist Review ; Feminist Studies ; Genders ; Hecate : A Women's Interdisciplinary Journal ; Journal of Women's Studies in Literature ; m/f : A Feminist Journal ; Sage : A Scholarly Journal on Black Women ; Signs : Journal of Women in Culture and Society ; Sinister Wisdom : A Journal of Lesbian/Feminist Experience ; Tulsa Studies in Women's Literature ; Women's Studies.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص.ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
WWW.maktabetelsoha.org
E-mail : info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٦٠٩ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9803 - X

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



إن القراءة كانت ولا تزال وسوف
تبقى، سيده مصادر المعرفة .
ومعثة الإلهام والرؤية الواضحة .
وعلى الرغم من طهور مصادر
حديثه للمعرفة، وبرغم جاذبيتها
ومنافستها القوية للقراءة، فإننى
مؤمنة بأن الكلمة المكتوبة تظل هى
مفتاح التنمية البشرية، والأسلوب
الأمثل للتعليم، فهى وعاء القيم
وحافظة التراث، وحاملة المبادئ
الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله .

سوزanne مبارك

Bibliothèque Alexandrina

0541662



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الطبعة الأولى ١٩٨٥